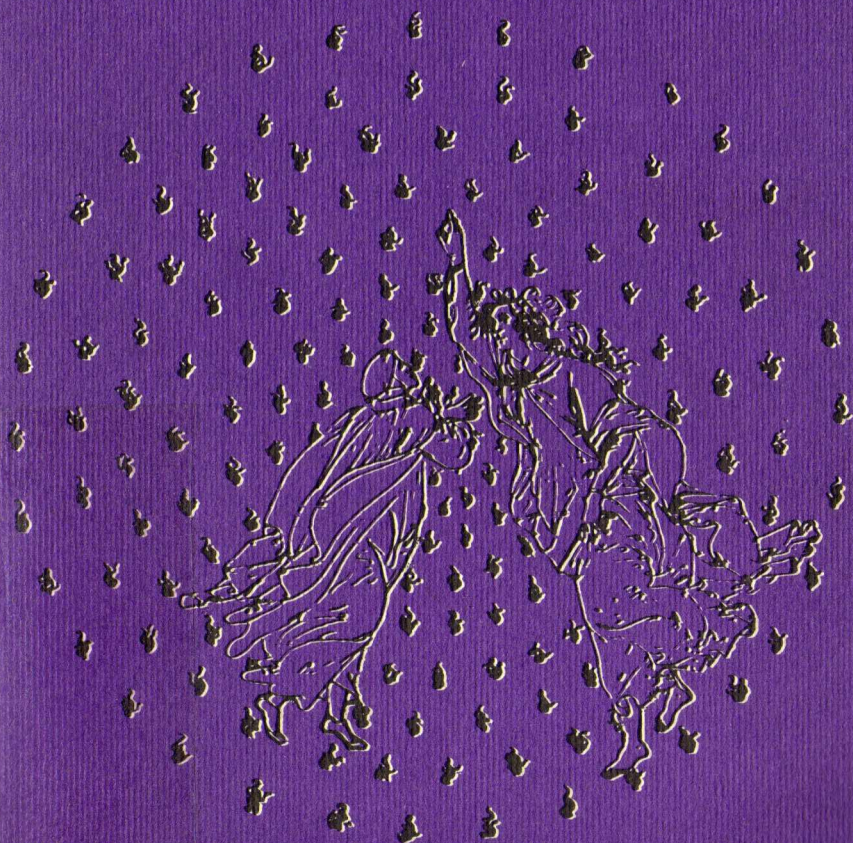


Critica

Erich Auerbach

Studi su Dante



Campi del sapere / Feltrinelli

Con il nome classico di "Critica", che rinvia all'attività del giudice che dirime le questioni, si raccolgono studi di critica letteraria e d'arte, musica, teatro, cinema ed estetica. "Campi del sapere/Critica" si propone di superare l'interpretazione immanente e collocare l'opera d'arte nel suo contesto storico-sociale, andando oltre i limiti dello storicismo novecentesco e leggendo le espressioni di creatività passate e attuali in termini di pratiche culturali.

Erich Auerbach Studi su Dante

Prefazione di Dante Della Terza

Erich Auerbach (Berlino 1892, Wallingford, USA, 1957) pubblicò nel 1924 una traduzione in tedesco della *Scienza Nuova* di Vico, cui dedicò numerosi studi successivi. Il suo interesse di filologo si concentrò sulla letteratura italiana e in particolare su Dante. Succeduto a Leo Spitzer alla cattedra di romanistica dell'Università di Marburg, studiò la filologia francese spaziando fino agli autori moderni. Dal 1936 al 1947 insegnò all'Università di Istanbul, dove si era rifugiato fuggendo dalla Germania nazista. Si recò quindi negli Stati Uniti e insegnò nelle università di Pennsylvania, Princeton e Yale. Delle opere di Auerbach Feltrinelli ha pubblicato anche: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1960); ricordiamo inoltre: *Mimesi. Il realismo nella letteratura occidentale* (Einaudi 1972, 1991); *Introduzione alla filologia romanza* (Einaudi 1963, 1984).



Feltrinelli

Titoli dei saggi originali:

DANTE ALS DICHTER DER IRDISCHEN WELT
Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig, 1929

NEUE DANTENSTUDIEN

© Marie Auerbach. Originally published by "Istambuler Schriften", 5,
Istanbul 1944. Now Francke Verlag, Bern

FIGURATIVE TEXTS ILLUSTRATING CERTAIN PASSAGES
OF DANTES "COMEDIA"

Da "Speculum", XXI, 1964, 474-489. Per gentile concessione
della Medieval Academy of America, Cambridge, Massachusetts

SAUL'S PRIDE (*Purg. XII, 40-42*)

Da "Modern Language Notes", 64, 1949, 267-269. Per gentile concessione
della John Hopkins University, Baltimore, Maryland

DANTE'S PRAYER TO THE VIRGIN (*Par. XXXIII*) AND EARLIER EULOGIES

© The Regents of the University of California 1949.

Reprinted from "Romance Philology", III, 1-26, by permission of The Regents

DANTE'S ADDRESSES TO THE READER

© The Regents of the University of California.

Reprinted from "Romance Philology", VII, 268-278, by permission of The Regents

Traduzione dal tedesco di

MARIA LUISA DE PIERI BONINO

Traduzioni dall'inglese di

DANTE DELLA TERZA

© Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano

Prima edizione in "Fisb" ottobre 1963

Prima edizione in "SC/10" marzo 1966

Prima edizione in "Campi del sapere" maggio 1984

Quattordicesima edizione novembre 1999

ISBN 88-07-10031-2

Prefazione

I saggi qui raccolti sono stati scritti in tre tempi distinti: il primo, già apparso in Germania (1929) e recentemente negli Stati Uniti¹ (1961) sotto forma di libro, è la sintesi d'un'attività di ricerche di cui l'autore ha lasciato segni non trascurabili nelle riviste tedesche degli anni venti; tre altri, raccolti nel 1944 sotto il titolo di *Neue Dantestudien*, sono stati elaborati in Turchia; ed un terzo gruppo, composto di scritti sparsi, compilati in inglese, contiene saggi appartenenti, con una sola eccezione,² al periodo americano dello Auerbach.

Le coordinate temporali dell'interesse dantesco dello studioso hanno dunque anche implicazioni spaziali, cosmopolitiche, plurilinguistiche. Ma, qual è il rapporto esistente tra l'unità di contenuto dei vari saggi, infallibilmente legati tra loro dal comune tema dantesco, ed il carattere centrifugo dell'esperienza umana dell'autore, sottomessa alle pressioni culturali più imprevedibili? In che misura la tematica critica dello Auerbach, nel concreto impegno dell'esegesi dantesca, col passare degli anni, si complica e devia dal proposito primitivo espresso nel saggio fortemente sintetico del 1929?

La risposta più ovvia a queste domande è che una cultura come quella dello Auerbach, rigorosa, ma aperta fin dalle origini al fascino dell'universale, si dispone naturalmente ad infrangere ogni barriera linguistico-culturale, ad inserirsi dinamicamente in ogni situazione nuova, a sentire palpitare col proprio cuore il cuore del mondo. Ma fuori dell'allegoria del critico che va incontro al destino mentale che si è meritato, rimane il problema della diversa articolazione dei saggi presentati ed il dubbio che forse l'autore avrebbe suggerito un diverso orien-

¹ E. AUERBACH, *Dante poet of the secular world*, translated by Ralph Manheim, The University of Chicago Press, 1961.

² Il saggio *Passi della Commedia dantesca illustrati da testi figurati* fu scritto ad Istanbul, ma apparve nella rivista americana "Speculum."

tamento selettivo. Se abbiamo superato questo dubbio (e la presente antologia ne è la prova) non possiamo però esimerci dal dichiarare la presenza d'una linea divisoria nel corso del libro, l'occasionalità, la contingenza di certi saggi, e dall'indicare d'altra parte, per esplicito impegno critico reso necessario dalla natura delle riserve espresse preliminarmente, il legame di necessità interna che tiene uniti tra loro scritti pur così diversi.

Partendo dal libro più noto dello Auerbach, *Mimesis*, appare subito ovvio che lì lo studioso procede alla verifica della costante realistica in contesti privi di legame tra loro e che proprio dal procedimento individualizzante e dalle analisi distaccate egli ricava la conferma del mutato atteggiamento delle diverse epoche e civiltà letterarie verso la realtà che esse cercano di assimilarsi. L'unità della ricerca consiste, paradossalmente, proprio in questa esigenza di caratterizzare un tempo storico, ed un linguaggio individuale inalienabile trascendendolo nella formulazione d'una realtà irraggiungibile, come astrazione proprio perché legata alla storia.

Cosa accade a proposito dei saggi danteschi? Ad un'unità tematica volutamente tenue ed evasiva, qual è quella di *Mimesis*, si oppone qui la permanenza del soggetto dantesco, ma mentre in *Mimesis* prevale l'esigenza da parte del critico di sentire la ricerca come un tutto, qui sembra predominare la tendenza a spostare l'interesse dell'indagine, in un senso certo altamente specialistico, verso la preistoria della *Divina Commedia* e a raggiungere una serie di risultati tra loro irrelati. La cosa singolare è che tale tendenza addizionale, autorizzata in Germania dal celebre saggio del Vossler, veniva controbattuta con estrema eleganza dallo scritto dantesco di maggior respiro dello Auerbach, in cui l'unità tra carattere e destino, pur verificata attraverso la grande poesia greca, epica e tragica, veniva rivelata in pagine altamente ispirate, nei memorabili incontri tra Dante e i personaggi della *Commedia*, all'interno delle tre cantiche. Il punto di partenza omerico, o sofocleo serviva non da indagine preistorica, ma da criterio differenziante e qualificante del mondo poetico dantesco. Se il poeta epico aveva, nell'opinione del critico, bisogno di spazio e di colore per rivelare l'essenza dell'eroe, se il poeta tragico doveva indirizzare i propri personaggi incontro al loro destino unicamente forniti delle connotazioni più astratte ed universali delle loro individualità, Dante esprimeva nella dimensione narrativa d'un viaggio la consonanza del proprio destino con quello dell'umanità peccatrice e redenta, ed in potenti scorci, vicini per qualità ed illuminazione alla sintesi tragica, la quintessenza del pathos umano delle anime dell'altro mondo.

Il carattere sintetico del saggio non risultava del resto neppure compromesso dalla ben nota tendenza dello Auerbach alle annotazioni minutamente analitiche e ad un linguaggio da critico stilistico poiché lo studio delle stilizzazioni dantesche, delle complesse ragioni della semplicità paratattica di certi racconti, delle aperture rivelatrici dei dialoghi, insomma del poeta inteso come "abstrakteur de quinte essence" andava riferito a motivi strutturali più generali, capaci di meglio qualificare la natura dello scritto.

Il punto d'avvio e l'occasione critica rimaneva semmai quella pagina delle *Lezioni di estetica* dello Hegel in cui è detto che Dante "immerge il mondo vivente dell'agire e del patire, e più precisamente delle azioni e dei destini individuali, in una esistenza immutabile"; riportata anch'essa però alle ragioni culturali generali che individuano i problemi della cosiddetta struttura.

All'inizio del quinto capitolo, infatti, ordinando le idee direttive del saggio, lo Auerbach metteva nel dovuto rilievo il legame esistente tra la struttura dell'universo dantesco ed i temi fondamentali della *Commedia*, tra l'idea tomistica, così bene espressa dal Gilson, secondo la quale nessun uomo può realizzare pienamente sulla terra l'essenza umana o la nozione completa della propria individualità e la condizione delle anime della *Commedia* che tale essenza realizzano nell'aldilà, ed acutamente annotava l'effetto stilistico della gravitazione della struttura sulle singole immagini ed espressioni. Si trattava dunque d'una critica stilistica, chiamata in soccorso d'una tematica la quale non disdegnava affatto, d'altra parte, divisioni contenutistiche, anzi procedeva nel suo discorso raggruppando insieme episodi (incontro tra Dante e Virgilio, Dante e Brunetto, Stazio e Virgilio, Dante e Casella, Dante e Forese) uniti tra loro appunto da precisi rapporti di contenuto (amicizia, affetto tra allievo e maestro ecc.).

Per dare a questo saggio un opportuno ambientamento storico bisognerà forse pensare ad una stagione della critica dantesca ancora scossa dall'audacia della discussione crociana sul destino del romanzo teologico e desiderosa di spezzare una lancia a favore della struttura nella *Divina Commedia*.³

³ Tra gli esempi di questa tendenza, piuttosto ovvi per quanto riguarda la critica italiana, citerò soprattutto lo scritto di ULRICH LEO, *Sehen und Schauen bei Dante* ("Deutsches Dante-Jahrbuch," XI (1929) per il suo carattere di ricerca stilistica (di *Stiluntersuchung* parla esplicitamente il sottotitolo del saggio) messa al servizio d'un problema teorico generale: quello appunto dei rapporti tra poesia e struttura.

Il lavoro dello Auerbach, che a me pare l'esempio più brillante di questo tipo di problematica, non sembra essere entrato in Germania nel giro della cultura specializzata di quegli anni, poiché non mi consta che ne faccia cenno Friedrich Schneider

Tornando ora allo studio dei rapporti esistenti tra il maggior saggio dello Auerbach e la sua ulteriore attività di dantista, appare chiaro che proprio in quanto egli presentava il suo libro del 1929 come un risultato supremo, come la sintesi più qualificata di tutti i suoi pensieri sul cosmo dantesco, ogni nuovo lavoro da lui concepito doveva apparire come una sorta di deviazione in senso analitico ed individualizzante da un corso di pensieri già giunti a sistemazione. Tra la pubblicazione del *Dante als Dichter der irdischen Welt* e del saggio *Figura* apparso in una prima stesura nel 1938 nella rivista del Bertoni *Archivum Romanicum* intercorre quasi un decennio, dedicato, a quanto ci dice lo Auerbach, appunto alla meditazione sul significato della struttura del mondo dantesco.

Pure, ad una lettura anche attenta il saggio *Figura* appare solo indirettamente come un'indagine relata alla *Divina Commedia*, come un passaggio da una discussione critica del macrocosmo della *Commedia* ad un'indagine specifica su determinati punti focali delle tre cantiche. Esso è prima di tutto altra cosa; e cioè un saggio di critica semantica legato per la sua stessa natura ad un'etimologia e ad un concetto e quindi in un senso all'analisi restrittiva e non prevaricante della forza espansiva d'una parola all'interno di diverse culture e civiltà. Come tutti i più celebri saggi di questo tipo (cito a caso quello d'uno storico, Lucien Febvre, sulla parola *Civilisation* apparso nei *Cahiers de synthèse*, quello del Lerch su *Passion* e *Gefühl*, quello dello Spitzer sull'etimologia di *Troubadour*) *Figura* tende a disporre d'una larga serie di testi ai fini d'un risultato che li prevarica, e la sua estrema disponibilità culturale nasconde la volontà di coercizione verso un fine immediato, verso un risultato soddisfacente ed il coronamento d'una definizione.

Per questo suo carattere ad un tempo comprensivo-universale e specifico, per il suo atteggiamento d'indifferenziato interesse verso testi di carattere letterario e non letterario, poetico ed oratorio, il saggio *Figura* rappresenta indubbiamente un fatto nuovo, una direzione critica se non divergente, diversa rispetto al saggio dantesco del 1929. O per lo meno esso rappresenta l'intenzione da parte del critico, di spostare la propria indagine, per ragioni che cercheremo di precisare, dal terreno della critica della poesia a quello storico-culturale.

È ben vero che in un certo senso tutta la critica dantesca dello Auerbach potrebbe essere ricondotta alla sua radice semantica. Se si riflette bene, il saggio *Dante, als Dichter der irdischen Welt* proprio nella misura

nelle sue note sulla "Neue Dante-Literatur" (nel "Deutsches Dante-Jahrbuch") dove invece si parla (1930, p. 239) della prolusione di Marburgo dal titolo: *Entdeckung Dantes in der Romantik*.

in cui si richiama, come a una fonte importante, allo scritto *Idea* del Panofsky che è del 1924, non è altro che uno studio della fenomenologia della realtà, quindi anch'esso ricerca sulla *Mimesis*, quale essa appare nella *Weltliteratur* da Omero a Dante. Da un lato abbiamo la ricerca rapidamente convergente nell'analisi dantesca dei rapporti tra carattere e destino, e dall'altro un'indagine a ritmo più lento e a prospettive più distanziate sul diverso configurarsi della realtà nella letteratura cristiana al momento in cui questa aveva perduto ogni contatto con le concezioni storico-sensibili e si volgeva alle allegorie didascaliche, e più tardi, quando, riacquistata la perduta dimensione dei fatti e dei fenomeni, aveva riscoperto il peso storico dell'evento tramandato. Come lo storico della storiografia dall'attività febbrile dei monasteri, dediti alla fondazione di centri abitati là dove c'erano roveti e paludi, ricava la verità del mito della gente italica risorta nell'anno mille, così lo Auerbach si muove di fronte al "miracolo" contemporaneo della formazione d'una coscienza culturale dell'Europa occidentale che si esprime sotto forma d'inveramento delle istanze spirituali nella formula di Sugieri di St. Denis: *mens hebes ad verum per materialia surgit*, e nella nobilitazione della vita terrena nell'ideale del cavaliere cristiano dell'epos cortese celebrato da Wolfram von Eschenbach. Tuttavia questa tendenza ad identificare la poesia con le categorie storico-culturali della realtà, sfocia, previo riconoscimento del permanere di istanze neoplatoniche nella poesia cortese e negli ideali amorosi del giovane Dante, in un'analisi puntuale delle caratteristiche di stile e di umanità della poesia della *Vita Nuova*, e quindi nella discussione sulla poesia della *Commedia*, in cui consiste tutto il senso del libro del 1929.

Figura è invece prima di tutto una ricerca sulla concezione figurale cristiana, cioè su una dimensione culturale che abbraccia tutta una complessa letteratura edificante, e solo secondariamente un tentativo d'interpretazione della *Divina Commedia*. Come mai allora noi attribuiamo a questo scritto un valore fondamentale per la conoscenza del pensiero critico dello Auerbach su Dante? Lo Auerbach sembra essersi reso conto che un'analisi dei rapporti tra struttura e poesia nella *Commedia* non può condurre a risultati esegetici soddisfacenti se prima non viene definito il significato della struttura stessa. Ora questa non va solo intesa come la cosmogonia d'origine aristotelico-tomistica che costituisce l'impalcatura delle cantiche, ma come un principio di costruzione valido a scoprire il meccanismo che fa scattare il destino poetico dei personaggi danteschi. Che all'individuazione di questa struttura si debba poi giungere allargando l'indagine a tutta la civiltà cristiana, si può comprendere solo partendo dalla considerazione che, mentre per lo Auerbach

del saggio del '29 le considerazioni su Omero e Sofocle erano solo metafore qualificanti la sua critica dantesca, per quello di *Figura* l'intelligenza di Paolo, Tertulliano, Agostino, Bernardo di Chiaravalle è assolutamente propedeutica ad una lettura consapevole della *Divina Commedia*.

Questa strategia d'avvicinamento a Dante spiega non soltanto *Figura*, ma anche gli altri saggi che sono compresi in questa raccolta. È come se una volta scoperto il principio di costruzione che è alla base della *Divina Commedia* il critico volesse affinare i suoi strumenti di lavoro ora saggiando questo principio nell'analisi specifica d'un canto (l'XI del *Paradiso*), o nell'individuazione poetica d'un personaggio (e qui bisognerebbe rimandare il lettore al saggio su Farinata e Cavalcante in *Mimesis*), ora convogliando nuovo materiale ai fini d'una futura lettura globale della *Commedia*.

La nuova direzione della critica dantesca dello Auerbach procede su due piani perfettamente complementari ed in ultima analisi convergenti: egli cerca da una parte di seguire la destinazione del *sermo humilis* cristiano, che autorevolmente rinnega la separazione degli stili postulata dagli scrittori classici, nei dialoghi o nelle descrizioni della *Commedia*, dall'altra cerca d'applicare il principio dell'intelligenza figurale, usata da Tertulliano e da Agostino per i testi sacri, alla *Commedia* servendosene come chiave interpretativa. Nascono di qui quelle analisi di particolari stilistici in cui il critico è particolarmente dotato, quella sua capacità di scorgere nell'uso d'una certa locuzione, nella scelta d'un certo giro sintattico un mutamento di gusto o una nuova interpretazione della vita, e anche quella sua capacità di mettere a fuoco, partendo da un tratto strutturale, tutto il pathos di un personaggio della *Commedia*.

Si tratta certo d'un modo romantico di dare rilievo al personaggio (Catone tutto vivo nell'adempimento della figura terrena di uomo libero, ora che significa la libertà dal peccato, Farinata interamente immerso nella sua passione politica, Cavalcante nella deformata prospettiva dell'eretico), ma è un romanticismo disancorato dall'arbitrio titanico in quanto è riportato ad un'interpretazione filologicamente condizionata del sistema di giustizia dominante nell'oltremondo dantesco. Anzi possiamo dire che l'afflato romantico che sembra talvolta avvicinare il Farinata dello Auerbach a quello del De Sanctis è sempre corretto dall'onnipresenza del motivo figurale che lo contraddice. Ci troviamo, in fondo, di fronte ad un rovesciamento della posizione crociana in quanto non solo poesia e struttura non si contraddicono, ma anzi non vi è altra poesia che la struttura stessa. Dire il modo in cui si muove la fantasia

del poeta, vuol dire definire il ritmo interno della sua poesia. Che vi sia in questo orientamento della critica dantesca dello Auerbach un pericolo di inaridimento, che ci si possa talvolta sentire delusi confrontando i suoi ultimi saggi puntuali, ma un po' secchi, con i suoi scritti danteschi migliori, non è cosa che si possa negare. Vorremmo tuttavia osservare che anche i saggi più ancorati ad esigenze specialistiche si sollevano dalle contingenze che li hanno dettati se mentalmente li introduciamo nel grande affresco della civiltà cristiana che il critico è venuto tracciando in tutta la sua carriera di studioso. Come tutti i critici di grande temperamento, lo Auerbach opera una scelta e su di essa costruisce il suo edificio storico-culturale. Si tratta di una scelta audace poiché piena di conseguenze interpretative che coinvolgono tutto il Medioevo, ma ancorata ad una folta documentazione filologica, dalla quale l'intuizione teorica riceve vichianamente giustificazione. La scelta di cui parliamo riguarda la prevalenza dell'interpretazione figurale su quella allegorica nella stagione più produttiva del cristianesimo occidentale e nella più grande poesia del Medioevo ed essa non è stata formulata senza provocare dibattiti.⁴ Il limite e la forza di essa è nella sua natura di principio di costruzione, nella sua illimitata espansione rispetto alle fonti a cui si richiama. Vi è persino un momento in cui lo Auerbach, pur con la consueta discrezione, anticipa la possibilità che per gli scrittori del Medioevo l'opera d'arte stessa sia realtà non ancora raggiunta ed adempiuta (cfr. p. 216) e che sia figura d'una realtà e verità che ha in Dio il suo adempimento.

Ci troviamo senza dubbio di fronte ad un caso limite di espansione teorica del principio figurale, di cui, come abbiamo notato, neppure l'autore appare indiscriminatamente convinto; ma quanto questo principio ci aiuta a penetrare nel mondo della poesia medioevale? Quanto ci aiuta a leggere la *Divina Commedia*? Occorre dire che Auerbach pur dando il dovuto rilievo all'interpretazione tertulliana dei testi sacri, attenta alla verità storica della lettera e all'adempimento figurale di essa

⁴ Ricordiamo tra questi quello che ebbe luogo tra il Curtius (*"Romanische Forschungen,"* 64, 1952, pp. 57 sgg.) e lo Auerbach (in *Epilogomena zu Mimesis*, "R. F.," 65, 1953, pp. 5-13). Dopo aver negato, ricorrendo all'autorità di Cicerone, che la separazione degli stili sia una caratteristica degli scrittori antichi, il Curtius si opponeva alla figurality come principio interpretativo citando il Marrou il quale connette, nel terzo capitolo d'un suo celebre libro su S. Agostino, parte delle interpretazioni agostiniane dei testi sacri al metodo allegorico. Senza entrare in merito al dibattito (le risposte dello Auerbach ci appaiono, malgrado tutto, tecnicamente irreprensibili) appare chiaro che qui ci troviamo di fronte a due criteri di ricerca: uno, quello del Curtius, più comprensivo ed enciclopedico ma più statisticamente affidato alla ricerca universale delle forme tipiche della cultura medioevale, l'altro più esclusivo, più selettivo, ma nello stesso tempo più audace e dinamico.

in un nuovo fatto storico, nel Nuovo Testamento, pur ponendo in uno sfondo indeterminato le tendenze neoplatoniche alla allegoresi della lettera, quali si trovano in Origene e Filone, non nega il valore e la presenza dell'allegoria, o di tendenze non rigorosamente figurali nel mondo della cultura cristiana. E questo perché egli, come interprete di poesia, non poteva trascurarle. Anzitutto, com'è ovvio, giacché per Dante il significato allegorico era quello che Auerbach chiama figurale e questa identificazione, in un tempo in cui l'inflazione nominalistica non aveva ancora avuto luogo, doveva pur avere un senso, ma anche perché, in occasioni particolari l'allegoria, intesa nel significato che ad essa attribuiamo noi, poteva essere recuperata nella poesia e doveva essere riconosciuta dal critico nella sua vera natura. È da citare il caso dell'allegoria della Povertà che nella sua forza di metafora amorosa, che è anche suggerimento di repugnante connubio, domina il canto di S. Francesco, su cui lo Auerbach ha scritto pagine assai acute. In altre circostanze la rottura del figurismo classico e la presenza di forme spurie (come quelle usate da Gregorio di Tours che applica il metodo figurale a personaggi pagani o da Pietro Comestore nella sua *Historia scholastica*) può servire a fare entrare nel giro dell'interpretazione figurale atteggiamenti, momenti e personaggi danteschi che difficilmente avrebbero potuto penetrarvi. Così, ad esempio, contro l'ipotesi allegorica del dantista e teologo domenicano Mandonnet, lo Auerbach afferma il significato figurale di Beatrice, ma se il secondo termine della figura, l'adempimento, è la Beatrice della *Commedia*, il primo termine non è il personaggio storico Beatrice, ma Beatrice come realtà psicologica e spirituale. Parimenti, i personaggi storici Catone e Virgilio, pur appartenenti al mondo pagano, diventano importanti pedine dell'universo dantesco, ed entrano, attraverso la via suggerita da Gregorio di Tours, nel mondo figurale.

Quanto all'importanza del metodo figurale nella sua relazione con la poesia della *Commedia*, ci pare che essa vada giudicata piuttosto che dal punto di vista dell'universalità del principio interpretativo, nei risultati concreti che esso ci ha dato di volta in volta nei singoli saggi dello Auerbach. L'applicazione del principio strutturale s'identifica negli scritti migliori di quest'ultimo con l'intuizione che egli ha avuto di quest' o quell'eterno momento della poesia dantesca. In questa misura si può parlare, malgrado il carattere teologico ed euristico del metodo a cui s'ispira, dell'inimitabilità della critica dantesca dello Auerbach. Nella lettura individualizzante di singoli canti ed episodi la critica dello Auerbach è particolarmente efficace nel momento in cui la sua interpretazione strutturale coincide con il movimento interno della poesia

della *Commedia*. Dopo aver seguito ad esempio l'interpretazione figurale del canto di S. Francesco, parole come *archimandrita*, *sole*, *Ascesi*, *Oriente*, e tutte le metafore connesse col linguaggio che rispecchia l'imitazione della vita di Cristo da parte del santo appaiono illuminate da una luce nuova e si rivelano in tutta la pienezza del loro significato poetico. Lo stesso accade per l'episodio di Cavalcanti di cui si legge in *Mimesis*. Anzi, in questo caso un'osservazione rapidissima, presente nel saggio del '29 e inspiegabilmente soppressa nello scritto dantesco di *Mimesis*, viene illuminata retrospettivamente dall'interpretazione figurale. Parlando dell'incontro tra Dante e Cavalcante, Auerbach aveva scritto che Cavalcante nel ricadere supino aveva mostrato indifferenza per la sorte ultraterrena di Guido, gli era bastato sapere che egli non era più vivo, e la sua morte presunta aveva assorbito tutta la sua patetica attenzione di padre deluso. Naturalmente una spiegazione psicologica, di quelle in cui il *De Sanctis* si mostrò maestro, apparirebbe semplicemente tautologica: dire che Cavalcante non poteva interessarsi d'altro, nel tragico momento in cui crede di apprendere la morte del figlio, che del fatto stesso di quella morte, non spiega la natura del suo pathos, la ragione per cui l'empito della sua sofferenza si infrange contro la barriera della sorte terrena. La verità è che in questa sofferenza ancorata alla vita si realizza la sua figura terrena di eretico, e ci pare che qui l'interpretazione dello Auerbach ci aiuti meglio a capire il grande episodio dell'*Inferno*.

Accanto alle interpretazioni figurali di maggior respiro ve ne sono tuttavia altre, meno vistose, che possono essere considerate la riprova capillare del metodo di lettura suggerito dallo Auerbach. Tali interpretazioni occorrono specialmente nei saggi del periodo americano che abbiamo collocati a conclusione di questa raccolta dantesca. In essi il principio di costruzione figurale si concentra sul significato d'un nome, d'un costrutto imprevisto, d'una sentenza apparentemente trascurabile, proprio sulla falsariga dell'esegesi dantesca più consueta. Le due vie seguite comunemente dal critico, quella retorica e stilistica (confronto delle apostrofi classiche con le dantesche, degli elogi dell'innografia cristiana con la preghiera alla Vergine nel *Paradiso*) o quella contenutistica e storica (studio della *figura* di Saul nella tradizione patristica e nell'intuizione dantesca) convergono, malgrado il limite dell'indagine, verso lo stesso ambizioso risultato: il recupero dell'esatta prospettiva della cultura dantesca verso il passato biblico.

Non è sorprendente che questo condizionamento della *Commedia* rispetto alla Bibbia, intesa come libro scritto da Dio, e quindi rispetto a noi lettori che il Rinascimento e l'Illuminismo hanno definitivamente

staccati dalla concezione sacrale del *libro*, abbia finito col fare risaltare le analogie tra i due libri e quindi il carattere profetico della poesia di Dante. Chi ha una certa consuetudine con la critica dantesca americana di questi ultimi anni sa quanto peso abbia avuto la lezione dello Auerbach sui dantisti americani, e specie sul più geniale di essi: Ch. S. Singleton. Il Singleton applica, infatti, con molto rigore il metodo figurale alla lettura della *Commedia* e rifacendosi alla *Lettera a Cangrande* oppone al *Convivio*, scritto secondo l'allegoria dei poeti, la quale si serve della bella menzogna per nascondere la verità, il maggior poema di Dante, scritto secondo l'allegoria dei profeti, per la quale la lettera è vera e reale altrettanto quanto quello che essa significa. Nella *Commedia* vi è un viaggio nell'aldilà, reale e scritto da Dio, proprio come i testi sacri (Dante non è che lo scriba), il quale si collega ad un altro fatto o evento: il nostro viaggio sulla terra; ed entrambi puntano verso Dio.³ Codesto atteggiamento del Singleton, fondato sull'intuizione dello Auerbach, che considera il concetto figurale come il principio di costruzione della *Commedia*, è di tanto più notevole in quanto forza la mano al tradizionale possibilismo degli studiosi dei problemi estetici del Medioevo. È da notare, infatti, che costoro, vicini in questo alla posizione del Curtius, registrano la coesistenza delle due allegorie nella cultura medievale, e, specificamente, nella *Divina Commedia*, per quanto preferiscano chiamare tomisticamente "parabolismo" l'allegoria dei poeti. Con più chiarezza tale punto di vista è stato espresso da E. De Bruyne nel suo libro: *L'esthétique du Moyen Age* (Louvain 1947) dove egli scrive tra l'altro (p. 99): "Que du parabolisme profane on passe parfois à l'allegorisme théologique, une oeuvre comme la *Divine Comédie* suffit à le prouver."

Giunti ora a conclusione di questa rapida lettura degli scritti danteschi dello Auerbach, ci pare di dover rispondere all'attesa di chi consuetamente unisce il nome dello studioso tedesco, in un paragone di prammatica, con quello dello Spitzer. Non sappiamo quanto sulla necessità di questo incontro abbia pesato una comune vicenda umana, quanto la natura interlocutoria del loro discorso critico (ognuno dei due si serve spesso dell'altro come di un punto di riferimento certo), quanto invece l'istanza del pubblico colto non specialistico europeo che li ha sentiti vicini nella comune attenzione ai fatti stilistici.

L'Italia è stata un terreno fertile per questo incontro e non è esclu-

³ Cfr. CH. S. SINGLETON, *The two kinds of Allegory, in Commedia: elements of structure*, Cambridge 1954; e su tutto il problema il mio scritto: *Studi danteschi in America*, apparso nella "Rassegna della Letteratura italiana," maggio-agosto 1960.

so che la traduzione di *Mimesis* che è del 1956 abbia fornito, per la sua attenzione ai problemi dei livelli stilistici nell'interpretazione artistica della realtà, un valido strumento a critici e scrittori militanti nelle propaggini della discussione sul problema del neorealismo. Basti pensare tra tutti a Pier Paolo Pasolini. Pure, scrivendo dagli Stati Uniti, dove la traccia lasciata dal dantismo dello Auerbach è assai significativa e tenace, mentre il passaggio dello Spitzer nelle università americane è stato sentito come quello di una personalità folgorante e geniale, ma isolata, ci troviamo forse nella condizione di chi sente più fortemente le divergenze tra l'indirizzo mentale dei due studiosi. Non è il caso forse di discutere, rifacendoci al più brillante scritto dantesco dello Spitzer, *Speech and Language in Inferno XIII*, della sensibilità linguistica del critico austriaco, della sua capacità di tenersi al livello del testo e di avvertirne tutta l'intensità e di comunicarla drammaticamente al lettore. Occorre però notare che la sua acutissima coscienza del particolare poetico lo spinge sulla via consueta della *Lectura Dantis*, anche se egli percorre questo cammino tradizionale in modo sempre originale. La sua preoccupazione insomma è quella di fare avanzare la conoscenza di Dante, che è unicamente conoscenza della sua poesia, partendo da punti particolari: il linguaggio di Pier delle Vigne, e quello dei suicidi, la punizione dei simoniaci ed il nuovo ludo dei diavoli nella tenace pece. Questa lettura dello Spitzer legata al canto o all'episodio disdegna il discorso rilevato intorno alle grandi personalità, ma segue la strategia stilistica del canto, per cui, paradossalmente, un personaggio minore, il fiorentino Jacopo da Sant'Andrea, ha la stessa importanza del cancelliere di Federico.

Lo Auerbach invece trasporta nella sua ricerca tutto un bagaglio culturale che preme sull'indagine specifica al fine di inserirla in un ampio affresco. Mentre tutta l'interpretazione figurale è convogliata verso una lettura illuminante della *Commedia*, questa, a sua volta, s'inserisce in quella coordinata culturale tertulliana ed agostiniana di cui Dante è l'epigono geniale. Perciò il procedimento del discorso critico dello Auerbach nei saggi danteschi non è vivace ed intuitivo, ma faticoso ed affidato alla tecnica della ripetizione. (Naturalmente intendiamo dare qui un giudizio caratterizzante e non negativo.) Prima di esprimere qualcosa di nuovo, una nuova intuizione, il critico deve rifarsi a quanto ha già scritto, deve ripetere tutta la terminologia, il ragionamento, gli esempi usati. Basterebbe notare quante volte si ritrova nel corso dei suoi scritti la frase dell'Hegel circa il destino delle anime nella *Commedia*, o quella del Gilson relativa al margine tomistico che preclude all'uomo il raggiungimento della propria essenza sulla terra. Il saggio su Farinata e Cavalcante in

Mimesis, non è solo una lettura diretta dell'episodio dell'*Inferno*, ma anche una parafrasi, a volte letterale, di paragrafi del libro del '29. E si potrebbe continuare di questo passo.

Ma vale la pena di rifarsi ad un tema specifico, quello della apostrofe dantesca, a cui anche lo Spitzer ha dedicato uno scritto,⁴ e che è da considerarsi uno dei motivi più cari alla critica dello Auerbach su Dante. Nel saggio *Dante, als Dichter der irdischen Welt* (pp. 50-53) il tema dell'apostrofe è affrontato per la prima volta nel contesto delle poesie giovanili di Dante e, solo genericamente, della *Commedia*. Il critico sembra cogliere soprattutto "l'incantesimo della voce" di Dante e nell'ambito di questa attenzione all'oratoria della *Commedia* si spiega il paragone con una celebre orazione di Demostene, che ripreso in altra sede dallo Auerbach doveva suscitare non poche perplessità nello Spitzer. Rifacendosi ad un articolo di Hermann Gmelin, apparso nel '51, lo Auerbach riprende gli argomenti del suo vecchio saggio, compreso il paragone con Demostene, mettendo ora soprattutto in rilievo il carattere autoritario degli appelli al lettore nella *Commedia*, i quali per la loro urgenza e per il pathos cristiano che essi contengono si distinguono dalle apostrofi antiche, specie da quelle letterarie poiché mentre il poeta classico in esse amava rivolgersi al lettore come un cliente al suo patrono, Dante non prega per ottenere favori ed indulgenze ma rimanda, con perifrasi autoritaria, il lettore, quando occorra, "dietro al suo banco."

Alle obiezioni dello Spitzer che dubita del carattere autoritario delle apostrofi dantesche, poiché in esse scorge umana solidarietà, intimità e speranza, non paura, lo Auerbach risponde nel quarto capitolo del suo ultimo libro: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, (Milano 1960, pp. 215 sgg.). Qui ancora una volta tutta la discussione viene ripresa ed indirizzata laboriosamente alla sua conclusione: ciò che riguarda da vicino l'interprete del mondo medioevale è il movimento verso l'esterno, verso il pubblico dell'apostrofe dantesca. Dante, dice lo Auerbach, forma il suo pubblico tra il ceto colto in lingua popolare a cui egli già si era rivolto nel *Convivio* (I, IX): egli è tutt'uno col lettore a cui si rivolge, ogni accusa è un'autoaccusa; con urgenza dialettica piena di motivazioni agostiniane Dante alterna dichiarazioni di superiorità intellettuale a gesti di solidarietà e di fratellanza. Forse nulla più di quanto abbiamo detto può farci cogliere la

sostanziale differenza tra i due critici. L'apostrofe per lo Spitzer non è altro che una perifrasi visualizzante, essa serve a farci vedere, è un pretesto poetico per mettere a fuoco un'immagine. Il lettore non esiste in sé, ma è un'invenzione del poeta. Quando Dante rimanda il lettore dietro il suo banco, non intende soltanto apostrofarlo, ma egli intende "creare" il suo corpo, spazializzarlo. Ad una visione prima dualistica e poi dialettica dei rapporti tra poeta e lettore quale appare dagli scritti dello Auerbach, si oppone la lettura metaforica dello Spitzer per il quale la *Divina Commedia* è e rimane un libro di poesia legato alla civiltà della parola.

Potrebbe nascere da queste osservazioni un suggerimento di lettura valido per tutti i saggi dello Auerbach che abbiamo raccolti in questo libro. Dopo che si è letto ogni singolo scritto come un contributo specialistico bisogna mentalmente inserirlo nella più vasta tela che lo Auerbach è venuta pazientemente intessendo lungo tutta la sua carriera di studioso. A *Figura, Sacrae scripturae sermo humilis, Francesco d'Assisi nella Commedia* segue idealmente il saggio *Farinata e Cavalcante di Mimesis* che ne riassume le conclusioni teoriche e fa il punto di tutto il pensiero di Auerbach a proposito della *Commedia*; i saggi del periodo americano si integrano nel capitolo *Il pubblico occidentale e la sua lingua* del libro postumo del critico che dà ad essi un'esatta prospettiva storica aldilà del contributo specifico che essi rappresentano. Osservando la traiettoria da noi suggerita, si potrà forse avere una certa idea non generica, di come sarebbe stato il libro conclusivo dello Auerbach su Dante, quel libro che la morte gli ha impedito di scrivere.

Dante Della Terza

⁴ L. SPITZER, *The addresses to the reader in the "Commedia,"* in *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen 1959, pp. 574-595. Si tratta d'una recensione assai ampia al saggio dello Auerbach compreso in questa raccolta.

Eulogies apparve in "Romance Philology," 3 (1949), pp. 1-26; *Dante's addresses to the Reader* apparve in "Romance Philology," 7 (1954), pp. 268-278.

Del periodo americano dello Auerbach non abbiamo lasciato fuori dalla nostra raccolta che il brevissimo scritto, di trascurabile rilievo, intitolato: *Rising to Christ on the Cross*, pubblicato in "Modern Language Notes," 64 (1949), pp. 166-168.

D.d.T.

Dei tre scritti del periodo tedesco dello Auerbach abbiamo pubblicato il più significativo: *Dante, als Dichter der irdischen Welt*. E esso apparve sotto forma di libro presso l'editore Walter De Gruyter (Berlino e Lipsia) nel 1929. Gli altri due saggi da noi esclusi, perché risultano compresi nelle loro linee sostanziali nello scritto maggiore del '29 (specie le osservazioni sul *Vico*) o in *Figura* (specie le riflessioni su Virgilio), sono rispettivamente intitolati: *Entdeckung Dantes in der Romantik*, pubblicato nella "Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte," 7 (1929), pp. 682-92, e *Dante und Virgil*, pubblicato in "Das humanistische Gymnasium," 4-5 (1931), pp. 136-44.

Figura apparve nella rivista "Archivum romanicum," 22 (1938), pp. 436-489 e fu poi ripubblicato nel 1944 insieme a *Sacrae Scripturae sermo humilis* (già apparso in "Neuphilologische Mitteilungen," Helsingfors 1941, pp. 57-67), ed a *Franz von Assisi in der Komödie*, in una collana dell'Università di Istanbul diretta dal turcologo austriaco (ora in America) Andreas Tietze. Le differenze tra il testo dell'"Archivum romanicum" e quello dell'edizione turca sono insignificanti, anzi consistono unicamente nella soppressione d'una nota polemica contro il Labriolle (n. 26) e nell'aggiunta della nota 30^a, che non si trova nel numero del 1938 della rivista italiana. Nella premessa ai *Neue Dantestudien* (vedi p. 165 di questa edizione) lo Auerbach attribuisce erroneamente l'edizione di *Figura* al 1939 invece che al 1938. Il saggio *Figura* apparve postumo in inglese nella traduzione di R. Manheim insieme allo scritto su S. Francesco in un volume della collana Meridian Books dal titolo: *Scenes from the drama of European Literature*, (1959). Il saggio su S. Francesco era già apparso in una traduzione inglese di C. Garvin, autorizzata dall'autore, nella rivista "Italica," 22 (1945), pp. 166-174 col titolo: *St. Francis of Assisi in Dante's "Commedia."*

Figurative Texts illustrating certain passages of Dante's "Commedia" fu pubblicato dalla rivista "Speculum," 21 (1946), pp. 474-489; *Saul's pride* (*Purg.*, XII 40-42) da "Modern Language Notes," 64 (1949), pp. 267-269; il saggio: *Dante's Prayer to the Virgin (Par., XXXIII) and Earlier*

Dante, poeta del mondo terreno

Ἦθος ἀνθρώπου δαίμων

[Il carattere dell'uomo
è il suo destino]

I

*Introduzione storica sull'idea e la sorte
dell'uomo nella poesia*

Che l'uomo sia un'unità, un tutto indivisibile composto di forza e forma del corpo, di ragione e volontà dello spirito, che da questa unità si sviluppi la sorte particolare, in quanto le azioni e le sofferenze che gli competono sono attratte su di lui quasi per magnetismo, si attaccano a lui formando così anch'esse una parte della sua unità: questa nozione la poesia europea la possedeva fin dai suoi inizi greci: essa conferì all'epos omerico la facoltà di contemplare e penetrare la struttura di ogni possibile accadimento. Creando e accumulando azioni e sofferenze analoghe, Omero formò Achille o Ulisse, Elena o Penelope; da un'azione che rivelava l'essenza, o anche dall'essenza che si manifestava in una prima azione, risultava all'invenzione del poeta, necessariamente e naturalmente, la serie e la somma delle loro azioni analoghe, e insieme la direzione generale della loro vita, del suo intrecciarsi nella rete degli avvenimenti, che è in pari tempo la loro essenza e la loro sorte.

La consapevolezza che la sorte particolare dell'uomo è una parte della sua unità, come indica il detto eracleo che abbiamo premesso a questo studio, abilitava Omero a imitare la vita reale. Non si intende qui precisamente quel realismo, che la critica antica lodava in Omero e di cui occasionalmente accusava anche in lui la mancanza,¹ cioè la verosimiglianza e la credibilità dei fatti; ma intendiamo un genere di rappresentazione che raffigura i fatti in modo evidente, siano essi vero-

¹ Per esempio: περί ὕψους, IX, 13.

simili oppure no, sicché il problema della loro verosimiglianza può sorgere solo ad una riflessione successiva. Secondo la concezione primitiva, quella antica, la rappresentazione di un avvenimento favoloso o meraviglioso dovrebbe essere necessariamente non realistica; secondo la concezione qui seguita, importa l'evidenza della cosa rappresentata, evidenza che non si valuta affatto solo chiedendosi se alcunché di simile si sia mai veduto o sia credibile; noi chiamiamo per esempio imitazione felice della vita un quadro di Rembrandt che raffigura l'apparizione di Cristo a Emmaus, perché perfino chi non crede, colpito dall'evidenza di ciò che vede, è costretto ad accettare l'esperienza del fatto miracoloso. Questo realismo, o per non continuare ad usare una parola così ambigua e di significato tanto mutevole, quest'arte dell'imitazione, Omero la possiede sempre, anche quando racconta favole, perché l'unitarietà, il *sibi constare* delle sue figure giustifica o condiziona ciò che loro accade. Con un solo atto la fantasia poetica crea la figura e la sua sorte; osservazione e ragione vi contribuiscono, arricchendo e ordinando, ma l'una si esaurisce nel registrare la massa caotica del materiale, l'altra lo seziona tirannicamente e non si adegua al fenomeno. Nella virtù inventiva di Omero è compresa una convinzione che né l'osservazione né la ragione possono di per sé motivare, benché essa trovi sempre consenso nell'opera d'arte: la convinzione che ogni figura condiziona il proprio destino particolare, sì che può accaderle necessariamente solo quello che le compete. Ciò che compete a lei, non ciò che compete a una delle sue qualità, le quali, essendo astrazioni, non coincidono mai col fenomeno; ciò che è poeticamente rappresentabile ed esige consenso non è il fatto che al buono accada cosa buona, all'eroe casi eroici, ma che per es. ad Achille accada qualcosa di achilleico. Gli epiteti *δῖος*, divino, o *πολὺμητις*, astuto, hanno senso solo per chi sappia quel che vi è contenuto della figura.

Perciò l'imitazione omerica, che nella critica antica si chiama "*mimesis*," non è un tentativo di copiare la realtà fenomenica; non nasce dall'osservazione, bensì, come il mito, dalla rappresentazione di figure in sé unitarie, la cui unità è data ancor prima che l'osservazione venga in aiuto alla raffigurazione; la loro vivente presenza e molteplicità deriva, come si può sempre constatare, dalla situazione in cui esse di volta in volta si trovano e si devono trovare, e che impone il loro agire e subire; solo a questo punto interviene l'osservazione naturalistica, senza che sia necessario invocarla, giacché essa si offre spontaneamente. La verità naturale, l'autentica *mimesis* di una scena omerica, come l'incontro di Ulisse e Nausicaa, non si basa affatto sull'acuta osservazione di casi quotidiani, ma sull'idea aprioristica dell'essenza delle due

figure e della sorte che a loro compete; questa idea crea la situazione in cui s'incontrano, e, una volta che questa idea è data, la rappresentazione che trasforma la favola in una verità è un gioco facile. Pertanto la creazione di Omero non è una mera copia della vita non soltanto perché egli racconta favole che non sarebbero mai potute accadere, ma perché egli ha un'idea dell'uomo che la pura esperienza non gli avrebbe potuto comunicare.

Dal mito epico sorse la tragedia; ma quanto più essa si allontanava dalla forma dell'epos e ne conquistava una propria, tanto più esclusivamente coglieva l'uomo solo nel momento della decisione della sua sorte e svelava questa e lui stesso nell'unione completa e perfetta, che è la sua rovina. Mentre l'epos omerico li mostra entrambi soltanto nel progresso che si rivela a poco a poco, e può tacere la fine dell'eroe, la tragedia, nei suoi esempi classici, scopre il punto finale in cui non c'è più molteplicità né via d'uscita, in cui all'uomo il proprio destino si presenta già definito, come un che di distruttivo, di ostile, di apparentemente estraneo; e allora il suo intimo essere comincia a paventare, a mettersi in guardia contro l'universale in cui il suo particolare deve sfociare, e intraprende la lotta estrema, assurda, contro il proprio demone. La natura di questa lotta, come la rappresentano nel modo più chiaro i duelli oratori in Sofocle, porta con sé che gli uomini che vi entrano vengano a perdere una parte della loro natura particolare; essi sono tanto stretti dall'estrema necessità, tanto trascinati dalla battaglia decisiva, che della loro personalità non rimane nulla fuor dell'età, del sesso, dello stato sociale, dei caratteri più generali del loro temperamento; le loro azioni e tutte le loro manifestazioni sensibili sono dominate di volta in volta dalla situazione drammatica, ossia dalle esigenze tattiche della loro lotta. Tuttavia la tragedia greca lascia all'eroe ancor molto della sua individualità; specialmente in principio, quando si erge ancora intatto e saldo, egli mostra con realtà e dignità il lato particolare, terreno-sensibile del suo essere, ed anche in seguito, quando si è già verificata la scissione tra la sua particolarità e la sorte che si rivela sempre più universale, gli rimane sempre la forma peculiare della sua volontà di vita, tenuta stretta quasi convulsamente o sacrificata in modo eroico. Solo per la spontaneità epica, che dalla concordanza di quei due elementi dell'unità ricava in ogni momento nuove forme sensibili, non vi è qui alcun posto; perché se prima, nella sua vita epica, dalla sorte sempre in lui rinnovantesi cresceva sempre nuova ricchezza alla natura particolare dell'uomo, ora egli è divenuto duro e rigido e povero di sensazioni; si oppone al troppo universale destino di rovina, eppure gli corre incontro; non è più che il massimo

dell'universalità, è un uomo al tramonto, il quale dissipa ed esaurisce il capitale della sua forza vitale, che non potrà dare altri frutti.

Nell'illuminismo sofisticato l'unità del personaggio andò perduta; le arti dell'analisi psicologica del carattere e dell'interpretazione razionale del destino non erano in grado di dominare la vicenda, e la tragedia, per mantenere la sua forma, cominciò ad avere bisogno di espedienti tecnici: con la raffinata intuizione psicologica contrasta spesso sgradevolmente la vuota e accidentale macchinosità dello scioglimento. Intanto nella commedia l'imitazione della vita quotidiana, che si fondava sull'osservazione e metteva razionalmente in caricatura — a torto o a ragione — l'inconsueto, cominciò a guadagnare terreno, col consenso, invero oscillante, del popolo illuminato, ed a discreditarla nella coscienza generale la concezione dell'unità aprioristica della figura.

In questo stato di cose sorse la critica platonica all'arte imitativa. Platone che, nonostante il suo talento e la sua sensibilità per l'arte, sviluppò l'opposizione a qualsiasi commozione artistica fino a ricavarne una pura e rigida utopia, nel X libro della *Repubblica* formulò il giudizio preparato da lunga mano e ormai maturo: se il mondo empirico è una *res secunda*, un'immagine fallace delle idee, che sole sono vere e esistenti, l'arte che si occupa dell'imitazione del fenomeno è un che di totalmente impuro, d'inferiore, terza nella scala verso la verità: *τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας*²; la sua azione è diretta alla parte bassa e irrazionale dell'anima; per l'antichissimo contrasto esistente tra la poesia e la filosofia, deve essere bandita dallo Stato filosofico. Se egli concede un limitato valore alle arti non imitative, in quanto esse, nel quadro di una solida tradizione, senza concessione alcuna alla fallacia e alla mutabilità delle apparenze, con sacra sobrietà valgono a rafforzare le virtù del cittadino nello Stato filosofico, ciò conferma semplicemente il giudizio generale che condanna ogni esercizio d'arte veramente creativo.

Tuttavia la dottrina platonica non ha distrutto la dignità dell'arte imitativa: anzi le ha impresso per millenni nuovo slancio e le ha additato una nuova meta. Non che Platone non avesse parlato sul serio; né il ricordo del valore dato all'ispirazione in altri dialoghi, né il richiamo all'arte mimetica dei dialoghi platonici stessi, che da questo punto di vista gli è stata persino rimproverata,³ può impedirci di vedere in quel passo la sua opinione, vera e autentica, come si era venuta formando, a dispetto delle sue inclinazioni poetiche, dopo varie ten-

tazioni pericolose, nella pura perfezione della dottrina delle idee. Ma l'efficacia delle sue parole fu influenzata dalla considerazione dell'uomo che le aveva profferite. Egli aveva celebrato in diversi modi la bellezza delle cose fenomeniche, come gradino alla vera bellezza; per mezzo suo la *parusia* dell'idea nelle cose era diventata per l'artista e per l'amatore problema e aspirazione: proprio lui gettò un ponte sull'abisso tra poesia e filosofia, perché nella sua opera, per la prima volta, il fenomeno disprezzato dai filosofi precedenti, eleati e sofisti, diventò riflesso e immagine della perfezione. La sua dottrina pose ai poeti il compito di poetare filosoficamente, non solo in senso didascalico, ma nello sforzo di giungere per mezzo dell'imitazione delle cose alla loro vera essenza e ad esprimere la loro partecipazione alla bellezza dell'idea. Proprio lui comprese l'arte della mimesi più profondamente di qualsiasi altro greco della sua età, e la praticò anche con maggior perfezione; la sua efficacia poetica è, accanto a quella omerica, la più grande dell'antichità. I personaggi dei suoi dialoghi sono colti nell'intimo e nel particolare; il dialogo stesso è commossa realtà; la più astratta costruzione dottrinale diventa un incantesimo il cui splendore sensibile si fonde col contenuto, in ogni coscienza recettiva, e sembra appartenere agli. Sarebbe falso, impossibile pensare qui a una specie di sopraffazione, di inganno, da cui ci si debba liberare per giungere al vero significato. Infatti l'amore di Platone per il particolare era per lui la via alla sapienza, com'è descritta nelle parole di Diotima, e pervenne ad un'espressione così unica perché per lui il *τέλος* universale dell'uomo non si contrappone al suo essere e al suo destino particolare, ma in esso si impronta e si esprime. Egli rappresenta l'unità di essere e di destino nel mito della scelta delle sorti della vita, cui il Panfilio Er assiste dinanzi al trono di Lachesi,⁴ e in esso accentua fortemente la particolarità dell'essere individuale, non distrutta dalla morte. L'arte di Platone è pia, è la più alta espressione, confermata e purificata dalla ragione, della consapevolezza mitica del destino. In questa e nella possibile partecipazione dell'anima alla bellezza dell'idea è superato il dualismo del sistema; è questo il Platone che ha continuato ad operare nella coscienza delle generazioni posteriori, quello che fece entrare la filosofia nell'arte, e fondò e preparò una concezione insieme più profonda e più esatta del reale. Da tal sentire deriva anche l'effettivo arricchimento dell'intuizione, contenuto nella sua arte. Nella forma del dialogo, da lui creata, non c'è, in senso stretto, un incontro col destino né una situazione drammatica: anche nella trilogia socratica, *Apologia*,

² *Repubblica*, X, 602.

³ *Athenaeus*, XI, 505 b.

⁴ *Repubblica*, X, 617 sgg.

Critone, Fedone, essa rimane nello sfondo. Al suo posto compare l'incontro con la verità, che assume il compito di giudice attribuito prima al destino; nell'agile movimento del dialogo, ragazzi e giovani, uomini e vecchi passano a questo esame, e si devono svelare, pronti nella dedizione e nella decisione, come le anime dinanzi ai giudici degli inferi nel mito narrato da Socrate alla fine del *Gorgia*.⁵ Ora si rivelano, o fanno difetto, il coraggio e la nobiltà dell'anima e la schiettezza dell'intimo essere, come le capacità del corpo si dimostrano nel gioco ginnico; e mentre queste cose, segretissime e inafferrabili, si manifestano come apparizioni perfette, nella più palese intuizione sensibile, sembra tuttavia che siano state pesate da un'esatta bilancia, e quasi fissate in un'arte misuratrice.

Non è perciò strano che la teoria filosofica dell'arte abbia trovato nella critica platonica all'imitazione non la fine, ma il punto di partenza. Proprio nella dottrina delle Idee c'era il germe di un mutamento, che recentemente è stato analizzato da E. Panofsky,⁶ nella sua importanza per le arti figurative. Fu lo sforzo di trovare una giustificazione filosofica all'arte, che trasse a poco a poco le idee, in quanto modelli, dallo ὑπερourάνιος τόπος nell'anima, dalla trascendenza nell'immanenza; e nello stesso tempo l'oggetto imitato dall'artista subì un'uguale trasformazione: anch'esso fu trasportato dall'empiria nell'anima, in quanto si pensava che non poteva essere l'oggetto reale quello che l'artista imitava, altrimenti l'opera d'arte non potrebbe essere più bella del suo oggetto, bensì l'immagine ch'egli porta nell'anima, appunto l'idea immanente, lo ἐννόημα. Nell'anima dell'artista s'incontrano dunque la cosa imitata e la verità, che in Platone erano separate così rigidamente, e all'idea immanente fu attribuita, di contro alla realtà e più tardi anche di contro all'opera d'arte, quella più alta perfezione che Platone considerava possibile raggiungere soltanto nello ὑπερourάνιος τόπος. Ne derivò un'estrema spiritualizzazione del processo mimetico, la quale aveva sì le radici nella dottrina delle Idee, ma che nel risultato, la elevata concezione della dignità dell'arte, era l'opposto della teoria platonica, e che infine fu soggetta a un nuovo dualismo e ad una nuova problematicità nell'approfondimento plotinico del contrasto tra l'immagine originaria chiusa nell'animo dell'autore e l'opera materializzata, che necessariamente può essere solo una copia confusa di quella.

Quasi primo passo di questa trasformazione della dottrina delle

Idee per la teoria dell'arte è l'estetica di Aristotele: il suo influsso sulla teoria è grande, ma la sua importanza è minore di quella di Platone, quando si cerchi di indagare gli impulsi in parte sensibili, in parte metafisici dell'opera d'arte. La dottrina dell'autorealizzazione dell'essenza nei fenomeni, per cui la cosa singola unitaria, formalmente determinata, diventa la vera realtà, la sostanza, ha dato all'imitazione una nuova giustificazione filosofica, tanto più che Aristotele, nel formulare il divenire come un passaggio della forma nella materia, aveva in mente, accanto ai processi organici della natura, anche la creazione artistica dell'uomo; in questo caso la forma, l'*eidos*, è nell'animo dell'artista, ed è questo un concetto, in cui il trapasso sopra descritto della dottrina delle Idee nell'immanenza si manifesta chiaramente nella sua importanza per la teoria dell'arte. A ciò corrisponde l'esplicita difesa, contro Platone, della poesia in quanto filosofia *poietica*, che, nella sua forma più alta, la tragedia, coll'eccitare e superare determinate passioni ha un'azione non dannosa o distruttiva, ma purificatrice, e che è più filosofica della storiografia, mera copia degli avvenimenti, giacché sostituisce al singolo l'universale, all'accidentale il verosimile. Aristotele ha quindi formulato la nozione che il particolare formalmente determinato realizza l'idea e con ciò lo ha riabilitato come oggetto dell'imitazione; ma in quanto esso poi, di fronte allo *eidos* creatore dell'artista, diventa di nuovo materia, ne deriva un'ulteriore nozione: che la cosa artisticamente imitata rappresenta qualcosa di più fortemente formato che non il suo modello empirico, e dunque di maggior valore. Tuttavia queste nozioni sorgono soltanto dallo studio razionale dell'oggetto e non dalla partecipazione alla sua essenza, dal perdersi e ritrovarsi in esso, al modo di Platone. Aristotele non ha cercato di dominare quella parte del reale che resisteva alla formulazione razionale, ma l'ha lasciata cadere come non avente né legge né scopo, ha trattato il concettualmente inspiegabile come il *realiter* accidentale e lo ha posto al gradino più basso dell'ordine metafisico del mondo, considerandolo la necessaria resistenza della materia. Il dualismo di forma e materia, che accanto al sistema platonico dei due mondi sembra così facilmente superabile e che difatti in ogni cosa empirica presenta il processo, sia pure imperfetto, del suo superamento, involve però, quando lo si riferisca all'accadere, l'idea per noi decisiva, e che è alla base anche dell'etica di Aristotele: che all'uomo possa accadere qualcosa di assolutamente casuale ed estraneo; poiché il razionalmente insolubile è il *τό οὐκ ἄνευ*, la condizione ineliminabile della pura materia, l'accidentale. Questa idea è più che naturale per un uomo della morale di Aristotele che giudica quanto viene dalla sorte secondo il concetto razionale di giustizia, ma

⁵ *Gorgia*, 523-24.

⁶ *Idea* ("Studien d. Bibl. Warburg," 5, 1924), pp. 1-16.

essa è addirittura contraria alla consapevolezza tragica del destino: proprio all'opposto della teoria platonica dei due mondi, che respinge l'accadere come ingannevole e tuttavia permette di illuminarlo miticamente. Da qui derivano alcune delle significative peculiarità della poetica di Aristotele a proposito del rapporto del poeta con l'accadere reale. Che questo non debba essere rappresentato nell'apparente mancanza di ordine e di unità con cui si offre, il filosofo lo ha detto chiaramente e in modo normativo per i tempi posteriori; tuttavia egli crede che questa mancanza di ordine e di unità dell'accadere reale non dipenda dalla debolezza dell'occhio che lo osserva, ma che si trovi nell'accadere stesso, e che dunque il poeta debba creare un accadere migliore del reale, e la tragedia debba essere una correzione di quanto realmente accade. Questo risulta evidente quando Aristotele fonda l'unità della tragedia espressamente non sull'eroe, a cui potrebbero accadere vicende non unitarie, ma sulla favola razionalizzata, ammettendo la possibilità della sua indipendenza dai caratteri; e quando contrappone l'"universale" che il poeta rappresenta, alla "singolarità" della storia. E la conseguenza di questa concezione è la limitazione e ripartizione quasi soverchia delle possibilità poetiche, che ha influenzato in modo decisivo tutta la teoria posteriore e che rappresenta in generale un limite della poetica antica; solo in Platone, alla fine del *Simposio*, c'è quella scena molto significativa in cui Socrate cerca di spiegare ad Agatone e ad Aristofane, quasi addormentati, che uno stesso autore dovrebbe saper creare commedie e tragedie.⁷

La razionalistica estraneità del destino domina tutta l'antichità, da Platone in poi, fino alla vittoria del cristianesimo e delle religioni dei misteri; il grande, necessario ordine del mondo degli stoici, con la sua parità di natura e ragione, ne è improntato al pari del concetto metafisico di libertà di Epicuro: ed entrambi culminano nell'ideale etico di una liberazione, di un distacco dell'uomo dalla sua sorte; il saggio è l'imperturbabile, che vince il mondo esterno rifiutandogli la sua partecipazione e i suoi affetti.

Nella poesia e nella teoria dell'arte romana dell'età aurea domina senz'altro la mentalità razionalistica dell'ellenismo: questo vale per Cicerone come per Orazio o Seneca. Solo dove sono in gioco la sorte e la missione di Roma, in Virgilio e in Tacito, la fantasia creatrice supera l'estraneità al destino che è della filosofia dell'epoca, e nell'esperienza interiore sorge l'immagine del reale come unità formata *a priori*. Nell'opinione della gioventù, in Germania, Virgilio è stato spesso mi-

sconosciuto e sottovalutato; ne ha colpa il paragone con Omero, onde il doppio equivoco, da un lato di attribuire incautamente quest'ultimo a un grado di sviluppo primitivo, e dall'altro di avvicinarsi con diffidenza al primo, a causa del periodo troppo colto e "classicistico" a cui appartiene, come se condizioni di vita più raffinate e liberazione da forme rozze e antropomorfe di religiosità provocassero una fondamentale incapacità alla creazione poetica. Questo pregiudizio chiudeva gli animi, di modo che non si sapeva apprezzare e godere l'incanto semplice e, nello stesso tempo, pieno d'arte dei versi virgiliani, la purezza del sentimento e soprattutto la vera rinascita spirituale che qui si compiva. Nel figlio di contadino della provincia cisalpina, che ai più freddi e ai più potenti contemporanei appariva un essere eletto, a cui essi tributavano venerazione e amore quasi timido, la più alta cultura del tempo si univa alla più viva consapevolezza del legame con la terra italica; egli ha così fuso questi due elementi che il motivo tradizionale-paesano appare un compendio della perfetta cultura spirituale, e la cultura una profonda saggezza naturale terreno-divina. Dalla sua formazione giovanile e dalla comprensione intuitiva delle forze che agivano nel suo tempo si formò in lui la convinzione della prossima rinascita del mondo, e la quarta egloga che canta la nascita del Pargolo e l'avvento della nuova età del mondo, con la sua erudizione vivificata, comprendente le concezioni escatologiche di tutti i popoli civili del mondo antico, ha veramente l'importanza storico-filosofica che il saggio errore del medioevo le attribuiva. Ciò che distingue nettamente la concezione virgiliana dalla massa delle tradizioni escatologiche da lui usate,⁸ non è solo la sua arte, che porta alla chiara luce del giorno la saggezza oscura, dispersa, sotterranea e segreta dei popoli mediterranei ellenistici, ma è piuttosto questo: che in lui quella oscura saggezza ha trovato una forma concreta nell'auspicato e già formantesi ordinamento mondiale dell'impero. Queste sono le radici della sua forza poetica e profetica. La figura e il destino del pio Enea, che attraverso prove e pericoli, con fatiche ed errori, va incontro alla meta a lui stabilita, sono cose nuove per l'antica poesia. L'epos omerico non conosceva l'idea di una particolare e determinata missione sacra dell'uomo nel mondo terreno; e se anche ai misteri orfici e pitagorici l'ascesa attraverso molti gradi di prove era motivo ben noto, esso non veniva mai collegato a un concreto avvenimento terreno. Enea invece è conscio della sua missione; la profezia della madre divina e le parole del padre negli inferi gliela rivelano, ed egli l'accetta con orgogliosa

⁷ A questo proposito, v. G. FINSLER, *Platon und die aristotelische Poetik*, 1900.

⁸ Vedi E. NORDEN, *Die Geburt des Kindes*, "Stud. d. Bibl. Warburg," 3, 1924.

pietà. A noi le profezie di Anchise e la magnificazione della casa Giulia sembrano forse scipite e adulatrici, ma solo perché troppo spesso lo schema virgiliano è stato mal adoperato per cose non degne e prive di importanza. Ma la visione virgiliana del mondo segue la verità della figurazione storica, come si manifestava al poeta, ed ha mantenuto consistenza ed efficacia molto più a lungo di quanto egli potesse prevedere; egli fu veramente simile a un profeta, se la parola non ha perduto il suo significato. Nel grande evento mondiale poi egli intrecciò, non sempre felicemente nei particolari, ma in complesso in modo indimenticabile e costitutivo per l'Europa, il primo grande romanzo d'amore spirituale nella forma fino ad oggi valida: Didone soffre un dolore più profondo che Calipso, e la sua storia è l'unico brano di grande poesia sentimentale che il medioevo abbia conosciuto.

In molti sensi dunque Virgilio è importante e innovatore per la poesia europea e in generale per l'Europa futura: egli fu il mitologo della sua più compatta forma politica, diede forma sintetica alle escatologie romane ed ellenistiche e fu il primo poeta dell'amore sentimentale. Unico della civiltà della sua epoca, egli superò l'estraneità al destino che era della tarda filosofia greca, e vide l'unità aprioristica della figura umana nella sua sorte. Certo, nel suo atteggiamento teologico c'è un'incertezza, perché ciò che egli canta è un'istituzione terrena, mentre l'unione delle correnti religiose da lui poeticamente elaborate mira a qualcosa di più; il suo aldilà, posto al servizio della grandezza romana, riprende non sempre con coerenza le dottrine tradizionali della purificazione e della trasmigrazione delle anime, finendo coll'essere solo un espediente, e le anime dei trapassati, come sempre nelle rappresentazioni antiche, hanno una vita parziale, indebolita, l'esistenza di un'ombra.

Il nucleo storico del cristianesimo, cioè la crocifissione di Cristo e gli eventi ad essa connessi, superano per l'incredibilità e l'ampiezza dei contrasti ivi compresi tutta la tradizione antica, sia mitica che prammatica. L'impresa fantastica dell'uomo di Galilea, la sua comparsa nel tempio, l'improvviso rovesciamento della situazione, la catastrofe, la penosa derisione, la flagellazione e crocifissione del re dei Giudei, che ancor poco prima aveva voluto fondare il regno di Dio sulla terra, la fuga disperata dei suoi discepoli, e poi il nuovo cambiamento repentino, basato sulle visioni di pochi uomini, forse di uno solo, un pescatore del lago di Genezareth — e tutto ciò come causa del più grande mutamento interiore ed esterno nella storia della nostra civiltà: questa vicenda, sorprendente da ogni punto di vista, riempie ancor oggi

di profondo stupore l'osservatore che cerchi di chiarirsi il corso degli eventi; ed egli sente come il mito e il dogma abbiano improntato solo a metà i libri del Nuovo Testamento, e come emerga continuamente l'elemento problematico, disarmonico, tormentoso degli eventi che ne sono alla base.

Il paragone spesso addotto con la morte di Socrate può rendere più chiaro ciò che vogliamo dire. Anche Socrate è morto per la sua dottrina, e morto volontariamente. Egli poteva salvarsi, sottrarsi al processo, comportarsi con minor intransigenza, e poi anche fuggire. Ma egli non lo volle: morì nella non menomata dignità terrena della sua persona, calmo e non turbato, circondato dai suoi amici; è la morte di un saggio e di un essere felice, nella cui sorte il senso di giustizia dell'uomo si trova confermato e appagato; i suoi nemici sono figure del tutto indifferenti, che rappresentano gli interessi particolari del momento, che valgono poco per i contemporanei e nulla per i posteri; e il fatto che essi detenessero il potere offrì a Socrate la gradita occasione di rappresentare se stesso per l'ultima volta nella sua completezza e perfezione.

Gesù invece a Gerusalemme ha dato l'avvio ad un movimento che necessariamente non poteva restare puramente spirituale, e i suoi seguaci, che lo riconoscevano per il Messia, aspettavano l'avvento immediato del regno di Dio in terra; e tutto ciò è penosamente fallito. La folla, su cui egli per un momento deve aver avuto una notevole influenza, rimase in fondo indecisa e ostile; i gruppi dominanti si coalizzarono contro di lui; egli dovette nascondersi di notte fuori della città, e nel suo nascondiglio fu infine catturato e condotto dinanzi al Sinedrio, per il tradimento di uno dei suoi più fidi, tra la confusione e l'incertezza dei discepoli. Ed ecco il peggio: i discepoli disperano e fuggono, e Pietro, radice e capo eterno della cristianità, lo rinnega. Solo, egli se ne stette dinanzi ai giudici, e soffrì il suo indegno martirio, mentre quelli che lo circondavano potevano schernirlo nel modo più doloroso e più cocente; dei suoi seguaci soltanto alcune donne osservarono da lontano la sua fine.

Lo Harnack¹⁰ ha chiamato la rinnegazione di Pietro "questa paurosa oscillazione del pendolo verso sinistra" e proprio in ciò (oltre che nel ricordo della trasfigurazione in *Marco* 8, 27-29, 8) egli ha visto la causa psicologica della visione di Pietro, che fu fondamentale per gli

⁹ Ancora da EDUARD MEYER, *Ursprung und Anfänge des Christentums*, Stuttgart e Berlin 1921-1923, vol. 3, p. 219.

¹⁰ *Die Verklärungsgeschichte Jesu, der Bericht des Paulus (1 Kor. 15,3 ff.) und die beiden Christusvisionen des Petrus* ("Sitzber. Preuss. Ak. Wiss.," Phil. Hist. Kl., 1922).

inizi della Chiesa; essa può "aver avuto per conseguenza," come egli dice, "una oscillazione altrettanto impetuosa verso destra." La rinnegazione e la visione di Pietro nel loro contrasto paradossale e pur evidente sono però soltanto l'esempio più eminente di una situazione di fatto che domina la storia di Gesù sin dagli inizi. Fin dal principio egli si muove tra schernitori maligni e credenti fanatici, in un'aura composta nel modo più strano di sublime e di ridicolo; i suoi fidi hanno verso di lui un rapporto in cui ammirazione e zelo di imitazione non escludono una frequente incomprensione e una inquietudine e tensione costanti.

Penetrando nella coscienza dei popoli europei, la storia di Cristo ne ha trasformato radicalmente le concezioni sulla sorte dell'uomo e la possibilità di rappresentarla. La trasformazione si compì molto lentamente, molto di più che la cristianizzazione dogmatica; le si opponevano anche altri ostacoli, più difficili da superare, in confronto ai quali i fattori politici e tattici, che favorirono l'accettazione del Cristianesimo, erano privi d'importanza, perché quelle opposizioni sorsero da quanto di più conservativo possiedono i popoli, dalle radici sensibili più intime della loro concezione del mondo. A questa l'apparato del dogma cristiano poteva adattarsi più facilmente e rapidamente che non lo spirito degli avvenimenti, su cui il dogma si era venuto formando. Ma prima di venire a parlare del processo di penetrazione e dei fenomeni che esso suscitò nel suo corso, vogliamo tentare di esaminare il tipo di mutamento al quale tendeva.

La storia di Cristo è più che la *parusia* del Logos, più che l'apparizione dell'Idea. Essa è anche la sottomissione dell'Idea alla problematicità e disperata ingiustizia della vita terrena. Considerata a sé, e dunque senza il trionfo postumo e mai completamente attuato nel mondo, semplicemente come storia di Cristo sulla terra, essa è così disperatamente terribile che la certezza di una sua riparazione effettiva e concreta nell'aldilà rimane l'unica via d'uscita, l'unica salvezza dalla definitiva disperazione. Ne risultò una concretezza e una intensità fino allora inaudite delle concezioni escatologiche; solo in rapporto all'aldilà l'aldilà ha un senso: di per sé esso rimane tormentoso e insensato. Tuttavia la trascendenza della giustizia non menomava il valore della sorte terrena, come sarebbe stato consono al pensiero antico, e non negava la necessità e il dovere di sottomettersi ad essa. Il saggio stoico o epicureo, che si sottrae alla sua sorte, si sforza di staccarsi dalla catena degli accadimenti sensibili, si propone saldamente di restar libero, almeno nell'intimo, da questi legami, è in tutto questo completamente anticristiano. Infatti la verità incarnata, per redimere

l'umanità caduta, si è sottomessa senza riserve al destino terreno. La base dell'etica antica, l'eudemonismo, è distrutta: l'abbandono alla sorte, la sottomissione ai dolori della creatura è dovere cristiano in quanto penitenza e prova, come l'insegnava l'esempio della *parusia*; e la vita terrena ne riceve un'intensità misurata, dolorosa, perché essa è un continuo contatto col male, e nello stesso tempo costituisce la base per l'irrevocabile giudizio divino. Contro tutto il sentire antico, la volontaria alienazione terrena non è una via che va dal concreto all'astratto, dal particolare all'universale; qual presunzione aspirare, anche in teoria, alla pace, quando Cristo stesso è vissuto in tensione continua! L'impossibilità di vincere la tensione interiore è una conseguenza fondamentale della storia di Cristo, tanto quanto l'abbandonarsi alla sorte terrena; in entrambi i casi l'individualità è umiliata, ma pur mantenuta, e deve essere mantenuta. Quanto più l'umiltà cristiana è forte e insieme concreta, quasi vorrei dire terrena, rispetto all'apatia stoica, tanto più essa stimola e intensifica, con la consapevolezza del peccato inevitabile, il fatto ineliminabile della personalità concreta. Tuttavia la storia di Cristo non rivela soltanto l'intensità della persona, ma anche la molteplicità e la ricchezza delle sue manifestazioni, superando i limiti dell'estetica antica della mimesi. Ora l'uomo non ha più alcuna dignità terrena; tutto può accadergli, e l'antica divisione dei generi, la separazione tra lo stile sublime e quello umile non esiste più. Nella storia della redenzione compaiono persone conosciute e reali, come nella commedia antica; vi agiscono pescatori e re, grandi sacerdoti, esattori e sguadrini; il gruppo delle persone socialmente elevate non agisce nello stile dell'antica tragedia, né gli altri in quello della farsa, ma è subentrata una assoluta liberazione dai limiti sociali ed estetici. Su questo palcoscenico è di casa tutta la varietà del mondo umano, sia che si consideri nel complesso la diversità e la mancanza dei presupposti degli attori, oppure ciascuno di essi di per sé; chiunque compaia ha il diritto di farlo, ma senza alcun riguardo alla sua posizione sociale terrena vengono messi in luce gli estremi della sua personalità, e gli accadono cose sublimi e cose umili: Pietro stesso, per tacere di Gesù, cade nella più profonda umiliazione. La profondità e l'ampiezza del naturalismo nella storia di Cristo è senza pari; mai l'antica poesia e neppure la storiografia avevano avuto l'occasione o la forza di una simile rappresentazione del reale.

Abbiamo già detto ed è cosa nota, anche se raramente ricordata a questo proposito, che il contenuto mimetico della storia di Cristo ha impiegato molto tempo, più di un millennio, a penetrare nella coscienza di quelli che da tempo credevano, ed a modificare la loro rappre-

sentazione dell'accadere. Ciò che penetrò dapprima fu la dottrina, e nelle lotte che essa dovette sostenere con le religioni rivelate concorrenti, con il tardo razionalismo antico, con i miti dei popoli barbari — lotte nel corso delle quali essa stessa si andò mutando e formando — la consistenza della storia di Cristo fu quasi assorbita dalle mutevoli esigenze di quelle lotte. Essa dovette adattarsi di volta in volta alla costituzione spirituale dei popoli e dei gruppi, a cui la dottrina era proposta colla missione o colla polemica, e in questo processo subì molte metamorfosi, ognuna delle quali la privava di un pezzo della sua evidenza sensibile, finché essa stessa diventò quasi un'astratta costruzione dogmatica. Tuttavia non andò mai perduta; la lotta più difficile dovette sostenerla proprio all'inizio, contro lo spiritualismo neoplatonico e le sue forme cristiano-eretiche; superato questo pericolo fu salva, almeno nei suoi fondamenti.

Il bacino di raccolta ellenistico, in cui confluivano le religioni orientali dei misteri, era così impregnato di spiritualismo neoplatonico, che i dati mitici e storici di un'apparizione divina non vi potevano essere accolti come tali, ma furono soggetti ad una diversa interpretazione. Gli eventi e i personaggi si trasformarono in simboli concettuali di carattere astrale o metafisico; il dato storico perse la sua autonomia e con essa la sua efficacia immediata; diventò spunto e base di una complicata speculazione razionalistica, a cui i resti appena visibili della sua consistenza originaria conferivano una sensibilità spettrale e la profondità equivoca di un regno di spiriti. Il rapporto delle forme anche più pure del neoplatonismo con il mondo empirico, la sua realtà e rappresentabilità, è arduo e sterile. Nell'estetica di Plotino, elementi della metafisica platonica ed aristotelica, fusi nell'emanatismo suo proprio e nella tendenza alla sintesi mistica, generano il pensiero della bellezza del mondo terreno, in cui lo spirito agisce in modo formativo; tuttavia la bellezza è pura solo all'interno dell'immagine primaria; poiché la concezione aristotelica della materia non interamente formata agisce in lui nella forma platonica del $\mu\eta\delta\upsilon$, del polo metafisico opposto all'idea esistente, così che la materia non significa solo impedimento, ma appunto, in virtù della sua divisibilità e molteplicità, essa significa, in modo del tutto opposto ad Aristotele, il male; nonostante l'irraggiare dello spirito del mondo corporeo (per mezzo della *Physis*, che qui in quanto *principium individuationis* significa l'anima inferiore) il molteplice concreto torna ad essere il male, l'impuro, e l'arte mimetica si riduce a mera *εἰρησις*, imitazione della forma interiore. Se l'estetica di Plotino è teoricamente la base di ogni estetica spiritualistica, praticamente, mantenendo il contrasto di valore tra essere e divenire, idea e materia,

essa conduce, per l'identificazione del divenire e della materia col non-essere metafisico, alla distruzione di ogni possibile rappresentazione della sorte umana.

In confronto a questo svuotamento dei fenomeni, l'ostilità dei padri della Chiesa all'arte è quasi priva d'importanza; infatti essa si rivolgeva soltanto contro certi contenuti e certi modi di sentire, ma non, per principio, contro i fenomeni. Da questo atteggiamento la Chiesa militante fu protetta dall'evento storico, da cui aveva avuto inizio e che, essendo reale e indubitabile, conferiva senso e ordine a tutti i fenomeni. Non senza qualche incrinatura nel dogma, ma sempre con coerenza e tenacia, la Chiesa occidentale si è attenuta saldamente, contro gli influssi spiritualistici, alla apparizione di Cristo come avvenimento concreto, come fatto centrale della storia del mondo, e considera quest'ultima come la vera storia della condotta delle persone umane tra loro e verso Dio. In Oriente, concezioni spiritualistiche ebbero presto il sopravvento e trasformarono la storia della redenzione in una cerimonia trionfale; in Occidente sembrò per un momento che dovesse sorgere senz'altro un'attitudine mimetica a rivivere direttamente quella storia nella sua commovente realtà; almeno se ne trovano i presupposti nell'evoluzione drammatica di Agostino. Tuttavia egli salvò ancora quel tanto di spiritualità neoplatonica e manichea che gli permise di mantenere intatta nell'esame analitico della coscienza l'unità della persona, nella speculazione metafisica la rappresentazione personale di Dio, nella storia teleologica del mondo l'accadere reale; e già l'impostazione del problema del libero arbitrio e della predestinazione mostra la decisione, costitutiva del pensiero europeo, a non eliminare il reale con la speculazione per rifugiarsi nella trascendenza, ma ad includervelo e a dominarlo. In lui, l'esperienza della redenzione è del tutto concreta, e perciò egli ha potuto dare alla lingua latina e a quelle dell'Europa futura l'anima cristiana e il linguaggio del cuore, come disse una volta lo Harnack.¹¹

Tuttavia anche in Occidente la sua forza concreta dovette restare a lungo senza effetto: la necessità di rendere accessibile la verità della religione cristiana ai popoli barbari invasori coincideva con il compito di civiltà della romanizzazione; e poiché per loro i miti cristiani e quelli antichi erano ugualmente estranei e inadeguati, tutto il patrimonio spirituale e sensibile della civiltà tardo-antica subì una reinterpretazione spesso violenta, che distrusse completamente la sensibilità, già non più intatta, dei popoli antichi e che d'altra parte paralizzò

¹¹ Augustin, *Reflexionen und Maximen*, Tübingen 1922, prefazione, p. V.

l'efficacia sensibile dei miti barbarici. Tendenze neoplatoniche e altre correnti mistiche di carattere popolare agivano nello stesso senso: la visione delle cose si frantumò, e sorse una forma inferiore, volgare di spiritualità, che non era in grado di comprendere e tanto meno di dare forma ai fenomeni. Non furono solo le invasioni barbariche vere e proprie a creare questa situazione; in Italia gli inizi dello spiritualismo volgare di influsso orientale compaiono già nei primi due secoli. Ma qui, sui sarcofagi cristiani e nelle pitture delle catacombe, il simbolismo non serve ancora a una reinterpretazione razionalistica, che deve insegnare e rendere comprensibile un fatto estraneo, ma invece ricorda all'iniziato la cosa più personale che egli abbia: così, in questa scrittura per immagini che illustra una preghiera funebre, è conservato, se non il fenomeno stesso, per lo meno il ricordo autentico di esso. In epoca più tarda la cosa cambia. Per tutte le concezioni dei popoli barbari dell'Europa occidentale, la complicata civiltà mediterranea, carica di tanti presupposti storici, era un che di radicalmente estraneo e non assimilabile; essi potevano accogliere istituzioni e dogmi, nel loro contenuto e nel loro valore, molto più facilmente che far proprie le concezioni storico-sensibili da cui esse erano sorte. Non che queste scomparissero; ché erano collegate troppo strettamente con le istituzioni e i dogmi assimilati; ma perdettero il carattere di fenomeno sensibile e divennero allegorie didascaliche. Tutta la tradizione del mondo antico, sia pagano-mitico, sia cristiano, subì questa reinterpretazione spiritualistico-volgare; il fenomeno perdeva il suo valore proprio, la sua tradizione, il suo significato letterale; l'evento tramandato significava di volta in volta qualche cosa di diverso da se stesso, una dottrina e null'altro che questa; la figura sensibile andava perduta. Su questa base sorse un'erudizione un po' torbida; elementi astrologici, mistici, neoplatonici, stranamente stravolti ad un livello di cultura inferiore, servivano a questa reinterpretazione e nacquero costruzioni astruse di arte interpretativa allegorica.

L'offuscamento della capacità di dare forma sensibile alle cose si rivela anche di fronte agli eventi contemporanei nella storiografia del primo medioevo. La maggior parte dei cronisti goti e franchi romanizzati non sa come comportarsi di fronte alla massa imponente degli avvenimenti. I loro racconti sono rozzi, la conoscenza che dell'uomo interiore aveva la tarda antichità si perde nell'urto primitivo degli istinti di potenza, e un grandioso evento si allinea all'altro in arida inconsistenza. Ma su tutto aleggia, estranea e senza base, l'aspirazione alla comprensione spirituale, perché la spiritualità è diventata uno stentato razionalismo, che si esprime ad esempio nella convinzione che

Dio aiuti i credenti alla vittoria, i pagani e gli eretici alla rovina. Un didascalismo così rigido, lontano non solo da una fine cultura spirituale, ma anche dalla fede nel destino propria del mito, non era capace di interpretare il singolo evento e di renderne vivo l'intrecciarsi col tutto. Così l'intento dello scrittore viene alla luce bruscamente solo qua e là, nell'introduzione, ad esempio, o in qualche altro passo adatto, e per il resto le cose vanno come pare a loro. Oppure il cronista rinuncia del tutto al resoconto storico e dà soltanto una serie di favole aride e didascaliche, in cui converte violentemente i fatti. Prediche e poesia religiosa avevano un compito più facile. Qui la reinterpretazione allegorica aveva libero gioco e un metaforismo didascalico provvedeva ogni oggetto e ogni fatto di un significato che vi si attaccava come un'etichetta, un *titulus*, senza però corrispondere alla sua essenza. A questo proposito bisogna sottolineare che lo stile degli scrittori dei secoli sesto e settimo, nonostante o piuttosto proprio a causa della difficoltà di esprimersi, si ricollegava spesso alla tradizione retorica più artificiosa, l'asianesimo.

Con una evoluzione lentissima e difficile da seguire si formava una nuova capacità di dar forma sensibile alle cose. Nelle lotte della seconda metà del primo millennio, la cristianità europea si costituì come nuovo *orbis terrarum*; e in esso operava, con influenza unitaria, quotidiana, costante, la storia di Cristo; essa divenne mito informatore dei popoli, in essa l'esperienza sensibile tornò a nuova vita, essa trasse a sé ogni altra tradizione; e la sua unità peculiare di fenomeno e significato, la inaudita vicinanza e tangibilità del miracolo, vinse definitivamente i resti, ormai simili a fantasmi, della dottrina platonica dei due mondi. Nella rinascita della mimesi nella liturgia, che ora ha inizio, l'imitazione non è più separata dalla verità, ma il fenomeno è divino, e il fatto è la verità: che fenomeno e fatto diventassero di nuovo evidenti, è la vera creazione dell'Europa occidentale, l'elemento di giovinezza a lei proprio, per cui essa cominciò subito a distinguersi dai modelli orientali puramente spiritualistici. Rendere all'avvenimento reale la sua forza leggendaria, inserirlo con tutta la sua dignità spirituale e la sua potenza miracolosa nell'esperienza quotidiana; questo è il naturalismo del primo medioevo; e culminò in una spiritualità che comprendeva tutta la vita terrena, in tutti i suoi strati, l'alta politica non meno che il mestiere o la casa, le stagioni e il corso del giorno. La spiritualità della storia di Cristo irraggiava tutte le forze formative dei popoli barbari; mise al proprio servizio i miti delle grandi lotte delle invasioni barbariche e li ordinò sotto il suo segno in un quadro unitario che dava senso alla vita. Così lo spiritualismo volgare, alla fine del

primo millennio, si liberò dalla rigidità dogmatica. Diventò un processo di spiritualizzazione universale e sempre presente del mondo terreno, ma in modo che la sua natura sensibile fosse mantenuta e rimanesse evidente; diede alle grandi lotte politiche il loro senso e la loro forza motrice attuale. La sorte umana e la storia universale tornarono ad essere esperienza creatrice di forma, perché nel grandioso dramma della redenzione ognuno agiva e soffriva di persona: di lui stesso si trattava in tutto ciò che era accaduto e accadeva ogni giorno. Non c'era possibilità di sfuggire da questo mondo terreno, impregnato di spiritualità e tuttavia reale, né dalla sorte del singolo, decisiva per l'eternità.

Su questo sfondo nacque l'arte imitativa medioevale. Il suo scopo immediato era la rappresentazione sensibile di contenuti trascendenti; il compenetrarsi di naturalismo e spiritualismo nell'arte figurativa è stato rilevato nel modo più completo e grandioso dal Dvořák, nel suo lavoro sull'idealismo e naturalismo nella scultura e pittura gotica,¹² e la sua più famosa formulazione contemporanea è il detto di Sugieri di Saint-Denis, "mens hebes ad verum per materialia surgit." Ma la spiritualizzazione della realtà operava molto oltre l'ambito della Chiesa e dei temi propriamente religiosi: afferrava istituzioni ed eventi la cui essenza e la cui origine non sembravano piegarsi facilmente a una simile trasfigurazione. Afferrò il vigore ardito e rozzo della poesia eroica, fece dei rapporti feudali una gerarchia simbolica e di Dio il più alto feudatario; degli eroi fece dei crociati, collegò le loro gesta guerriere con le vie dei pellegrini, e con la morte di Orlando a Roncisvalle creò il paradosso del martire guerriero, per il quale la morte in battaglia significa il compimento trascendente. Da premesse di spiritualismo volgare si formò ora l'immagine dell'uomo perfetto, e forse non si è ancora abbastanza sottolineato quanto questo ideale romantico abbia le sue radici nell'antichità. Le concezioni che si collegano alle parole antico e cristiano, sono ancor sempre troppo unilaterali; l'antico non si identifica senz'altro col terreno-sensibile, e non è ancora universalmente accettata l'idea che l'erede diretto dell'antichità, per l'Europa, non fu la grecità attica o la mentalità pragmatica romana, ma il neoplatonismo, oscurato dal sincretismo, che si unì al cristianesimo, e per il quale noi ricorriamo al termine di spiritualismo volgare. L'"irreale" del cavaliere cristiano dell'epos cortese è una immagine neoplatonica; nei più bei poemi che questo ideale ha ispirato, special-

mente nel *Parzival* di Wolfram,¹³ prende vita per la prima volta compiutamente la vera idealità della grande poesia europea; resta intatta la molteplicità epica del carattere particolare e della sua sorte, ma l'unità del poema è il "sursum" platonico della purificazione e santificazione, che qui si fonde in modo non descrivibile con istinti germanici; la vita terrena è illuminata e irraggiata dall'alto, e anche la forma di vita più particolare, più legata a quel momento storico è una nobile incarnazione dello spirito e si può mostrare in epica pienezza. Ma l'effetto più profondo della spiritualità medioevale è la trasformazione delle concezioni dell'amore sensibile; esso comparve dapprima in Provenza e diventò elemento costitutivo per tutta la poesia europea dei tempi moderni.

Ogni poesia d'amore conosce la lode e la trasfigurazione dell'essere amato da parte dell'amante; ciò sta nell'essenza stessa dell'estasi dei sensi, che trasfigura gli aspetti consueti della realtà, anzi li elimina completamente e permette di percepire soltanto l'oggetto del desiderio insieme con ciò che gli appartiene. Ma, mentre fino al comparire del Minnesang la poesia d'amore vera e propria non aveva mai espresso altro che il desiderio dei sensi con tutte le sue sfumature, non aveva mai lodato altro che le qualità sensibili del suo oggetto, mentre i poeti erano sempre stati coscienti di trattare un tema leggero, che non ricordava la poesia elevata e le grandi forze culturali, ed avevano considerato il loro stato amoroso, reale o fittizio, come una cosa legata esclusivamente al puro piacere e passeggera, se non morbosa e innaturale, si compì ora una fusione dei desideri dei sensi con i principi metafisici della cultura, che era estranea a tutte le precedenti civiltà europee. Importanti ricerche hanno dimostrato quanto i provenzali debbono alle idee ecclesiastiche, quanto al culto di Maria, quanto alle istituzioni del feudalesimo; sono stati scoperti anche influssi orientali ed arabi, e sono stati chiamati in causa raffinati centri di civiltà cortese del primo medioevo. Ma in ultima analisi, e questo vale ancor più per i paralleli con Ovidio, tutto ciò è soltanto materiale grezzo, perché lo spirito di questo fiore unico è assolutamente irripetibile. Paesaggio e mescolanza di sangue, tradizione sotterranea di civiltà risalente all'età greca, e la corrente dei moti spirituali e politici, che intorno al 1100 muoveva da Oriente a Occidente portando vita e non ancora distruzione, hanno probabilmente maggior parte nella sua formazione che non i singoli motivi di cui si possono dimostrare le fonti. Ciò che veramente sta alla sua base è proprio l'elemento provenzale: la magia della terra, l'unità

¹² *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München 1924, pp. 41 sgg. (già nella "Hist. Ztschr.," 119, 1918).

¹³ Vedi FR. NEUMANN, *Wolfram von Eschenbachs Ritterideal*, "Dt. Vierteljahrsschrift f. Litwiss. u. Geistesgesch.," 5, 1927, pp. 9 sgg.

compiuta di paesaggio e forma di vita, che conferiva ai poeti coscienza di sé, gioia della patria, senso d'avventura e il fascino misterioso della realtà formata, diede loro la forza di trasfondere il mero didascalismo allegorico in una nuova visione del reale. Ma questa forza e la visione stessa sono neoplatoniche nella loro essenza; la forza è Eros, la *Minne*, e la visione è una realtà spirituale che dà forma alla vita. L'oscurità, lo sforzo, la pedanteria dell'interpretazione sono scomparsi; l'unità culturale che qui si eleva sullo spiritualismo volgare proviene da un modo di vedere più sicuro e più puro; e ne sorge l'ideale, realizzato nel servizio d'amore, di una vita formata, perfetta; esso è strettamente affine alla sintesi mistica delle concezioni neoplatoniche. I poeti provenzali hanno fuso in una visione poetica spirito e corpo; la loro creazione è più costruita, più fragile, più limitata di quella greca, ed è una "seconda" giovinezza, che dovette assimilare molto di vecchio, prima di poter godere se stessa; e rimase legata al *καὶρὸς* unico di una fioritura sociale molto particolare e perciò di breve durata.

Tuttavia, proprio nella sua fragilità, questo modo di sentire ha raggiunto nella creazione un grado eccelso che doveva diventare il suo retaggio. Dall'esperienza amorosa estremamente elaborata, dal sirventese e dalla critica al proprio tempo, dalla difesa contro l'intrusione di nuove forme, sorse il gioco dialettico ed antitetico del *trobar clus*, con il suo doppio aspetto di lingua segreta e di confessione poetica; sorsero i controsensi appassionati, per usare il termine così espressivo di Rudolf Borchard.¹⁴ La tendenza al gioco dialettico, propria di tutto lo spiritualismo medievale, era innata nei provenzali, e già il primo trovatore, Guglielmo di Poitiers, fa sentire questo tono. Ma solo nella decadenza della civiltà cortese, in Peire d'Alvernia, in Giraut di Borneill, e soprattutto in Arnaldo Daniello, il gioco a nascondersi con le antitesi diventa l'involucro del contenuto effettivo, e quindi radice di una solida tradizione. È ancora un'allegoria, ma gli enigmi non sono spiegati, e forse non contengono neppure una dottrina comprensibile, universale, che potesse essere chiarita a tutti. In forma difensiva ed esoterica, quasi dietro valli protettivi, essi contengono la minacciata forma segreta dell'anima; ciò che prima era un gioco e poi una difesa, diventa ora rifugio di una cerchia sempre più ristretta di uomini privilegiati, e infine diventa espressione della frattura intima dell'anima, che con metafore dialettiche si sforza di dominare il tormento della passione. Ma a questo punto il *trobar clus* spezza l'angusta cornice della cultura provenzale; e qui è il ponte con il *Dolce Stil Nuovo* e con Dante.

La poesia giovanile di Dante

I poeti provenzali creavano i loro canti per un ceto sociale particolare e ben delimitato; solo per esso aveva valore la forma di vita che si rispecchia nelle loro poesie, ed esso solo capiva ed apprezzava il gioco d'amore nella sua impronta particolare e fortemente esoterica, con la sua terminologia fissa e definita, e la sua forma linguistica assolutamente impopolare. Tuttavia, sin dal principio, la grande poesia provenzale non si distingue da un esercizio d'arte popolareggiante soltanto per caratteristiche sociologiche, ossia di ceto; c'è anche un'ulteriore selezione, che coglie direttamente la forma spirituale ed umana. Questa soltanto conferisce ai provenzali il loro carattere evidente e distintivo, e si compendia in un senso di superiorità sociale ed insieme spirituale di pochi uomini; è un'aristocrazia severa nei suoi presupposti, che determina tutto l'atteggiamento interiore: una forma altissima di eleganza e di moda, un ritrovarsi l'uno nell'altro, una segreta lega di eletti.

Da ciò si spiega anche come in questa poesia molte cose ci sembrano strane, difficilmente comprensibili o esagerate; perché la genesi storica e filologica delle concezioni dominanti in quella cerchia non può ridarci, anche se li studiamo con grande cura, il contenuto effettivo, il dolce sapore, la *dousa sabor*, che certe parole e certi nessi vi possedevano. Se al giorno d'oggi uno si trova a vivere in una cerchia di persone più giovani, che proclamano una nuova forma di vita spirituale a loro particolare, e se cerca di rendersi conto come certe parole e certe frasi in quella cerchia si allontanano dal contenuto consueto e assumano significati e intonazioni ben determinate, difficilmente comprensibili ai non iniziati e affatto intraducibili nella lingua comune, troverà qui la miglior analogia che possa facilitare la comprensione della poesia provenzale. Ma in questa poesia è nascosto forse ancora di più: un soffio di misticismo soggettivo, difficilmente afferrabile e oscuro da interpretare per le nostre conoscenze attuali, e che forse deriva dai movimenti eterodossi del tempo, così che per esempio in Arnaldo Daniello si è tentati di pensare a una lingua segreta, che non nasconde solo contenuti erotici. Comunque sia: certamente la poesia provenzale non è popolare, universale, accessibile a chiunque, ma è possesso di una cerchia specifica, e il suo contenuto è ciò che in questa cerchia ha valore; e questo gruppo di carattere aristocratico possedeva una con-

¹⁴ *Die grossen Trobadors*, München 1924, p. 48.

cezione peculiare, anche se non sistematica, della forma del viver nobile. Ma siccome qui si tratta di uno di quegli avamposti della storia della forma, che trovano in sé già pronto ciò che si prepara e che nasce, mentre il mondo circostante è ancora fermo sulle sue istituzioni e abitudini e spesso riesce ancora ad imporre i suoi contenuti al nuovo movimento, e così le loro creazioni rimangono, come accade per ogni "moda" produttiva, totalmente nell'ambito del sensibile. Il loro compito e il loro merito fu di dargli un volto, una forma leggera, ardita, elegante, ed essi, nella pienezza e nella libertà della loro vita, lo mutarono a tal punto che esso rappresenta solo un soffio, un estratto di se stesso, e spesso è quasi solo un pretesto per il gioco di concetti poetico-sociali. L'amore, per i provenzali, non è fondamentalmente né godimento né follia passionale (anche se entrambe queste forme sono rappresentate), ma è lo scopo mistico del viver nobile, e insieme la sua condizione fondamentale e la fonte dell'ispirazione.

Con Federico II e la sua corte la poesia provenzale giunse nell'Italia meridionale; come moda straniera giunse anche ai comuni settentrionali e toscani, dove però non trovò un terreno adatto; le gravi e pedantesche poesie amorose che vi sorsero sarebbero da gran tempo dimenticate, se non fosse per le indagini che vanno in traccia dei precursori di Dante.

Un solo autore, il bolognese Guido Guinizelli, fondò il nuovo stile della poesia italiana e creò così il primo movimento letterario in senso moderno. In Italia l'ordinamento sociale e la mentalità del feudalesimo non erano mai giunti a piena fioritura; di una cultura nazionale non ci rimane alcuna traccia, e fino al principio del XIII secolo la produzione intellettuale è rozza, particolaristica e per lo più di origine straniera.¹⁵ Le lotte degli Hohenstaufen e il grandioso movimento degli ordini mendicanti, specialmente quello francescano, introdussero l'Italia nella comunità europea del medioevo, a cui essa era stata estranea per secoli; quale importanza avesse l'azione di S. Francesco d'Assisi sul rinnovamento della fantasia e sulla rinascita dell'intuizione sensibile, ho tentato di dimostrare anch'io,¹⁶ come già molti altri, e la cosa è nota da gran tempo agli storici dell'arte figurativa. Ebbe luogo una rinascita di tutte le forze sensibili; su di esse si formò non solo l'espressione diretta dell'esperienza religiosa, ma anche la lotta per la formazione politica dei comuni; esse conferirono alle opere d'arte e alle rappresentazioni dei fatti, nei cronisti e nei narratori, particolare con-

cretezza ed evidenza. Tuttavia questa rinascita si arrestò all'ambito del sensibile; le grandi correnti politiche e religiose si fransero scontrandosi nel corso del XIII secolo. Non era un movimento vasto e generale quello da cui la poesia dantesca trasse la prima ispirazione, ma era la cultura formale di una piccola cerchia, che consapevolmente accolse la tradizione provenzale, anzi era più esoterica e meno popolare di quella. Infatti il suo fondatore, il Guinizelli, poiché non moveva dalla base sociale dei provenzali, e poiché d'altra parte ne divenne l'erede, in quanto la sua poesia è poesia d'arte ed espressione di una forma di vita eletta, aristocratica, ostile all'espressione comune, sostituì alla Provenza cavalleresca la patria immaginaria del cor gentile, e questa cosa tutta spirituale, questa costruzione che era un *ethos* religioso e tuttavia non era la Chiesa universale, una patria comune ma non un paese terreno, fu la prima fede artistica indipendente della nuova Europa e l'unico legame che unisse tra loro i compagni del *Dolce Stil Nuovo*, un legame che stringeva così fortemente in comunanza di sentire i suoi maggiori rappresentanti da far sorgere l'atmosfera, inebriante e beatificante, di una lega segreta di sapienti e di amanti. "Al cor gentil repadria sempre amore," è qualcosa di completamente diverso dal "Chantars no pot gaire valer" [non può valere nulla cantare], oppure dal "non es meravelha s'eu chan" [non è meraviglia s'io canto] di Bernardo Ventadorn. Il gusto di vita dei provenzali, libero e ingenuo nonostante ogni sottigliezza formale, è divenuto una confessione, un *ethos* dagli austeri principî e dai rigidi doveri; l'educazione del sentimento e dell'animo che era naturale per Bernardo perché il suo paese e il suo ambiente gliela avevano data e bastava che le si aggiungesse una felice disposizione personale, il Guinizelli dovette prima conquistarsi con autodisciplina, ed essa diventò per lui tutto. In lui il legame sociale dei provenzali è caduto; la comunità del cor gentile è un'aristocrazia dello spirito, di uno spirito che questa volta possiede senza possibilità d'equivoco determinati contenuti e ordinamenti segreti. Anche per ciò questa poesia è oscura; tuttavia, nell'oscurità che i poeti della generazione precedente rimproveravano a Guinizelli¹⁷ c'è molto maggior coerenza e disciplina unitaria che non nei provenzali. Spesso sono stati fatti tentativi di interpretarla,¹⁸ cioè di spiegare in un

¹⁵ "Poi ch'avete mutata la manera" di Bonagiunta da Lucca (MONACI, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, 1912, n° 104, p. 303).

¹⁶ LUIGI VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "fedeli d'Amore"*, Roma 1928, è un altro tentativo molto intelligente e coerente in questo senso. Ma io non credo che il suo libro elimini i dubbi esposti sopra. Vedi le osservazioni di BENEDETTO CROCE nella recensione a un libro di Maclair, "Critica" del 20 settembre 1928, e la mia recensione nella "Dt. Literaturzeitung," 1928, pp. 1357 sgg.

¹⁵ Vedi VOSSLER, *Die göttliche Komodie*, 1925, II, pp. 395-432.

¹⁶ "Dt. Vierteljschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch.," 5, 1 (1927) pp. 65 sgg.

sistema razionale ciò che ci risulta incomprensibile, ma sempre sono stati vani perché cadevano nel forzato e nel fantastico; probabilmente ciò non dipende soltanto dai pregiudizi o dai mezzi insufficienti di quelli che intrapresero le ricerche, ma dalla insolubilità del compito, perché una dottrina arcana vera e propria non è un sistema razionale che venga celato soltanto per motivi esterni e che possa essere conosciuto da tutti, non appena questi motivi vengano a cadere; essa è qualcosa di arcano per la sua stessa essenza, che non è mai completamente conosciuto neanche dai singoli iniziati, e cessa subito di assomigliare a se stesso quando si cerchi di renderlo universale. Però, anche se quei tentativi furono vani, e spesso fantastici fino al ridicolo, non si può per questo negare l'oscurità della maggior parte delle poesie dello *Stil Nuovo*, o cercare in ogni singolo caso delle spiegazioni storiche, perché la quantità delle stranezze è troppo grande, i rapporti e le concordanze di contenuto e di espressione troppo evidenti, e troppo frequenti gli accenni a un significato arcano, accessibile solo agli eletti. Anche l'opinione ora dominante, che si tratti di una convenzione o moda puramente letteraria, non mi sembra cogliere l'essenziale, anche se spesso viene intesa tanto ampiamente da avvicinarvisi molto. È innegabile che, qui come in tutto il medioevo, l'elemento letterario non è autonomo nel senso nostro, ma la cosa primaria, la fonte della poesia, Amore, è di carattere religioso, e lo *Stil Nuovo* ha questa particolarità, che la sua ispirazione religiosa non è solo mistica, ma soggettiva in sommo grado: i suoi caratteri sono la potenza d'Amore quale mediatore della sapienza divina, il legame immediato della Donna col regno di Dio, la sua virtù di concedere all'amante fede, conoscenza e intimo rinnovamento, e infine l'esplicita limitazione di questi doni agli amanti, con la relativa polemica sdegnosa verso tutti gli altri, i rozzi e i volgari, che non capiscono nulla e dai quali bisogna guardarsi. Questo sentire che ricorda correnti mistiche, neoplatoniche e averroiste, è per lo meno una fortissima sublimazione delle dottrine della Chiesa, è una cosa autonoma che può trovar posto ancora entro la Chiesa, ma che è assai vicina al limite dell'eterodossia. E difatti alcuni di quella cerchia avevano fama di liberi pensatori.

Il Guinizelli poetò tra il 1250 e il 1275; i più importanti poeti del suo gruppo sono Guido Cavalcanti (circa 1250-1300), Dante Alighieri (1265-1321) e Cino da Pistoia (circa della stessa età di Dante, morto nel 1337). Nella cerchia dello *Stil Nuovo* Dante non significa dapprincipio un modo di sentire nuovo; nell'orientamento spirituale il Cavalcanti è più originale di lui. Nella sottomissione al potere di Amore,

nell'eccesso di sensibilità esoterica, nello stile elevato egli è un fedele seguace del Guinizelli.

Ma fin dal primo giorno è una voce nuova; una voce umana così forte e così piena, che nessuno dei contemporanei può misurarsi con lui per la suggestione che esercita. E mi sembra indubbio che egli l'abbia effettivamente esercitata anche allora, sia pure solo nella ristretta cerchia dei giovani compagni cui tali cose erano accessibili. Quando egli (*Purg.*, XIV, v. 21) non vuole dire il suo nome a un romagnolo morto circa 50 anni prima, perché esso non ha ancora vasta risonanza e dunque quello non lo conoscerebbe, ciò non ha alcun rapporto con la sua fama letteraria, in un'epoca in cui la poesia volgare di stile elevato era cosa del tutto nuova e peculiare di una piccola cerchia ben determinata. Tanto più importanti sono altre testimonianze. Il Cavalcanti, la figura più luminosa del gruppo per nascita, posizione sociale e forza dello spirito, notevolmente superiore a Dante per età e influenza, lo riconobbe subito amico e compagno, e ancora nel sonetto in cui egli esprime l'amara rinuncia all'amato di un tempo ("Io vengo il giorno a te infinite volte"),¹⁹ prorompe l'amore e l'ammirazione. Già nella *Vita Nuova* si trovano accenni all'opinione che in quella cerchia si aveva di lui; come quando un amico lo invita a poetare sull'essenza d'Amore, "avendo forse per l'udite parole (la canzone "Donne ch'avete") speranza di me oltre che degna"²⁰; anche l'allusione del famoso passo del *Convivio*, I, 3, ai "molti che forseché per alcuna fama in altra forma m'aveano imaginato"²¹ può in fondo riferirsi solo alla sua fama poetica. Infine la sua accoglienza tra i grandi poeti dell'antichità in uno dei primi canti dell'*Inferno*,²² poteva permettersela solo un uomo che sapeva che i lettori iniziati non avrebbero trovato ridicola questa coscienza di sé, e lo stesso dicasi della chiara allusione nella scena con Oderisi da Gubbio.²³ In generale la coscienza di sé e l'atteggiamento di Dante è quello di un uomo che nella prima giovinezza esercitò un forte fascino e che fin dal primo giorno ebbe fama di eletto tra i compagni dello *Stil Nuovo*. Ma più di questi esempi e delle considerazioni teoriche, ci dà una conferma in questo senso il modo con cui nel grande poema i morti compagni della sua giovinezza lo salutano con i più celebri dei suoi versi: gli incontri, belli come un sogno, con il musico

¹⁹ DANTE, *Opere*, Testo critico della Società Dantesca Italiana, 1921, p. 64.

²⁰ *Vita Nuova*, XX.

²¹ *Opere*, p. 152.

²² *Inf.*, IV, vv. 97 sgg.

²³ *Purg.*, XI, vv. 98 sgg.

Casella (*Purg.*, II), con il giovane re Carlo Martello (*Par.*, VIII) riflettono il ricordo di sere a Firenze, quando quelle canzoni estasiavano per la prima volta il più nobile fiore della gioventù d'allora. Bona-giunta da Lucca, un poeta della generazione precedente, che si oppo-neva al *Dolce Stil Nuovo*, lo saluta addirittura con la sua prima grande canzone: Sei tu, dice, che scrivesti i versi del nuovo stile, il cui inizio è: "Donne ch'avete intelletto d'amore"²⁴

Vogliamo ora cercare di udire un po' più chiaramente la voce del giovane Dante, confrontando le sue poesie con quelle dei suoi compagni, e cominciamo con il componimento più noto della *Vita Nuova*, il sonetto sul saluto dell'amata (*V. N.* 26).

- 1 Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.
- 5 Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
- 9 Mostrasi sí piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender non la può chi no la prova;
e par che de la sua labbia si mova
- 12 un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

Di Guido Guinizelli abbiamo lo stesso tema in due forme diverse. Una volta egli lo ricollega all'elogio dell'amata (*Monaci*, 103):

- 1 Voglio del ver la mia dona laudare
et asembrargli la rosa e lo giglio.
come stella diana splende e pare,
e zo ch'è lasú bello a le' somiglio.
- 5 verde rivera me resenbla, l'aire
tutti coluri e flor, zano e vermiglio,
oro e azzuro e riche zoi per dare.
medesimamente amor rafina meglio.
- 9 Passa per via adorna e sí gentile
cha sbassa argoglio a cui dona salute
e fal de nostra fe se no la crede;

²⁴ *Purg.*, XXIV, vv. 49 sgg.

- 12 e non si po' apesare homo ch'è vile.
Ancor ve dico c'ha mazor vertute:
nul hom po mal pensar fin che la vede.

L'altro sonetto descrive l'impressione che il saluto fa su di lui:

- 1 Lo vostro bel saluto e l gentil sguardo
che fate quando v'enchontro, m'ancide;
amor m'assale e già non à reguardo
s'elli face peccato over merzede.
- 5 ché per meçço lo chore me lanciò un dardo
ched oltre 'nparte lo talga e divide,
parlar non posso, ché 'n gran pene ardo,
sicome quelli che sua morte vede.
- 9 Per li occhi passa come fa lo trono,
che fere per la finestra della torre
e ciò che dentro trova speçça e fende.
- 12 remagno chomo statua d'otono
ove vita nè spirito non richorre,
se non che la ighura d'omo rende.

Infine vorrei far seguire un sonetto di Cavalcanti su un motivo simile²⁵:

- 1 Chi è questa che ven ch'ognom la mira
e fa tremar di chiaritate l'a're,
e mena seco amor sí che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?
- 5 O Deo, che sembra quando li occhi gira
dica'l Amor, ch' i' no'l savria contare:
cotanto d'umiltà donna mi pare,
ch'ogn'altra ver di lei i' la chiam'ira.
- 9 Non si poria contar la sua piagenza,
ch'a lei s'inchina ogni gentil virtute,
e la beltate per sua dea la mostra.
- 12 Non fu sí alta già la mente nostra
e non si pose in noi tanta salute,
che propriamente n'aviam canoscenza.

Ciò che salta agli occhi nel considerare le quattro poesie,²⁶ è che Dante si è limitato a presentare, nel modo più efficace possibile, l'atto

²⁵ G. CAVALCANTI, *Le Rime*, ed. Rivalta, Bologna 1902, p. 108.

²⁶ Per quel che segue, vedi la critica alla prima poesia di Guinizelli in LRSIO,

del salutare e del passar oltre e i suoi effetti immediati, mentre l'uno e l'altro Guido danno o di più o di meno. La prima poesia del Guinizelli comincia con l'espressa intenzione: "Voglio del ver la mia dona laudare." Segue poi una serie di paragoni, che sembrano piuttosto affastellati l'uno accanto all'altro che non disposti in ordine crescente; infine, quale motivo nuovo e insieme coronamento del tutto, appare il tema del saluto, che però non è assolutamente visto come un fatto; evidentemente il Guinizelli vuole soltanto sottolineare il lato meraviglioso della cosa, che egli presenta con molta eleganza nell'enumerazione degli effetti, ma anche con troppa acutezza e sottigliezza, come se si trattasse di dati registrabili; e già nel terzo verso, l'undicesimo del sonetto, è giunto a un tale culmine con la frase così positiva della conversione, che nei versi della chiusa deve introdurre due volte un nuovo pensiero. L'altra poesia del Guinizelli dal punto di vista tematico è molto più unitaria; però anche qui a lui non importa il fatto in sé, ma solo l'effetto meraviglioso, che di nuovo egli esaurisce già nel secondo verso con la forte parola "ancide"; il resto della poesia è commento a questa parola; e con sorpresa troviamo nella prima terzina la bella immagine del temporale, che si snoda fino alla chiusa, e che è uno dei passi più forti rimastici di lui; esso mostra con evidenza la nobiltà e autenticità del suo pathos, e anche il suo sforzo di concretezza, ma insieme l'origine allegorica e analitica di questo sforzo.

L'altro Guido, il più giovane, attacca a pieno tono, come se volesse trascinarci nel mezzo dell'avvenimento e infatti va d'un fiato solo fino alla fine del quarto o anche del quinto verso. Ma a un esame più attento si vede subito che la forza sensibile è spezzata già dal secondo verso; perché all'immagine dell'aria tremante, all'affermazione "ciascun sospira," non si collega affatto l'idea di un avvenimento reale, e tanto meno all'antitesi dura e che sa di costruito tra "umiltà" e "ira." Rapidamente egli rinuncia a dire quello che non sa dire, e l'eleganza della sua giustificazione non può farci dimenticare che il tono del primo verso promette ciò che il componimento non mantiene.

L'inizio di Dante è molto meno drammatico di quello del Cavalcanti; sembra che egli non parli affatto di cosa presente, ma si abbandoni al ricordo, finché il secondo membro della consecutiva con i suoi paragoni e il suo crescendo, lieve e pur efficace, lo attrae nel fatto presente; ed ora che egli vi è dentro, segue uno dei rari passi in cui si può cogliere

L'arte del periodo nelle opere volgari di D. A., Bologna 1902, p. 54, e la contrapposizione dei sonetti di Dante e Cavalcanti in VOSSLER, *op. cit.*, II, p. 561, che ha anche tradotto le due poesie.

e mostrare l'assoluta novità di una forma poetica: la ripresa del motivo come fatto presente con le parole: "Ella si va..." Da queste parole sorge l'impressione di un processo ininterrotto, come esso effettivamente viveva nella concezione di Dante: la Donna compare e saluta, tutti tacciono e non ardiscono guardarla in volto; quando ella è passata oltre e la si può ancora vedere, alzasi il mormorio, e solo ora si leva la prima immagine, il primo paragone, formato naturalmente e totalmente sulla suggestione del momento; soltanto quand'ella è ormai lontana, non più visibile, interviene, con il nuovo verso, il ricordo del fatto veduto, il godimento che dall'osservazione trae nuova intensità, e questo rendersi conto termina con un profondo sospiro, che porta al culmine una meditazione immersa in ciò che è appena accaduto, e in pari tempo conclude la meditazione e l'incanto.

Nella prima poesia del Guinizelli i motivi si accumulano. Egli ne è molto ricco, ne è un inventore geniale; quasi tutte le immagini e i motivi dello *Stil Nuovo* risalgono a lui. Nella poesia provenzale la donna era rimasta, almeno in linea di principio, un essere terreno; egli per primo osò rappresentarla quale mediatrice della somma grazia e della conoscenza e creò ex novo, almeno nell'impalcatura, tutto l'apparato retorico che questo mutamento esige. Questa retorica, alla cui base sta un ethos, trova il suo compimento e appagamento là dove egli può essere puramente teorico: nella celebre canzone sul luogo e sull'essenza d'Amore ("Al cor gientil repadria sempre Amore," Monaci, p. 301), dove egli continua a risolvere il nobile pensiero in paragoni allegorici, a trarre dall'allegoria un altro pensiero, e così tra enunciazione, dimostrazione e metafora, che li collega, procede fino all'incantevole immagine della chiusa, che ora a sua volta approda a un bel parlare, a un motto sottile, e così include la sensibilità del nobile quadro in concettosità pura e talvolta antitetica.

Ma la freddezza concettuale, che si accende solo nel gioco delle significazioni, non appena queste attingano la dignità di categorie etiche (un modo intellettualistico che Dante non rinnega, ma include in un ambito più vasto); ostacola in lui la forza di cogliere il reale. Forse il suo disdegno per gli avvenimenti reali era una conseguenza necessaria della trasformazione interiore del suo modo di pensare, quando egli intraprese a poetare in stile elevato nel paese ancor immaturo dov'era nato; oppure la lingua ancora maldestra, che però cominciava a muoversi con tanto vigore nello stile umile, si adattava nel patetico piuttosto a un sentimento che ad un fatto. Ciò sarebbe strano perché nella storia linguistica avviene di solito piuttosto il contrario; ma certo nel Dugento italiano giovinezza e sterile senilità si scontrano molto più duramente

che non in quello francese o tedesco; la lingua letteraria era stata fino a poco prima un latino senile e appena apparve un volgare letterario, ci fu subito la retorica del volgare illustre. Guido Guinizelli, nelle sue poesie di stile elevato — ne rimangono anche altre —, era un poeta filosofico e retorico e null'altro che questo: egli cita un fatto solo per penetrarne concettualmente gli effetti. L'effetto etico del saluto nella poesia di cui si è discusso è variato quattro volte in cinque righe, e poiché lo spazio limitato e la costrizione della rima non gli lasciano libertà per il gioco allegorico e il ricamo concettuale, egli accumula enunciazione su enunciazione.

Dante descrive ancora in un altro passo della *Vita Nuova* l'effetto etico dello sguardo della Donna. Questa volta lo rappresenta in modo da raffigurare il risveglio d'Amore sotto il suo sguardo ("Ne li occhi porta la mia donna amore," *V. N.* 21); sguardo, saluto, parola, sorriso sono la scala della sempre maggiore purificazione interiore, che precede il risveglio di Amore; di nuovo noi riviviamo il corso dell'avvenimento con il fortunato, cui tocca il meraviglioso incontro; e l'antitesi tra la causa apparentemente piccola e il profondo effetto, che nel Guinizelli resta così dura e dogmatica, diventa gioco giovanile e dolce nella ripetizione parallela e nel continuo tornare sulla gentilezza del fatto sensibile. Con tutto ciò, il sonetto nel complesso non è dei più felici; esso è guastato dall'apostrofe centrale ("aiutatemi donne"), che, mentre altrove in Dante è di grande efficacia, qui nello spegnersi della quartina fa l'effetto di una fiacca interruzione. Un'altra volta, nel terzo sonetto della canzone giovanile "Donne ch'avete intelletto d'amore," egli invita le donne ad accompagnare la sua Donna, se vogliono sembrare di nobili costumi; al suo sguardo la potenza di Amore uccide ogni basso pensiero; e poi seguono con intensità crescente i motivi del Guinizelli; ma l'enunciazione astratta

e non si po apresare homo ch'è vile

diventa qui, con la rappresentazione dello sforzo quasi sovrumano e con la disgiunzione concreta, che dà all'immagine necessità e intensità,

e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria.

Le due chiuse sono formate in modo del tutto parallelo: solo che in Dante essa è davvero il coronamento, in cui l'effetto etico si rovescia in una speranza "analogica," nel Guinizelli è un'affermazione capita-

ta per caso proprio alla chiusa e che ci fa sentire la mancanza dell'atteso crescendo.²⁷

La grande canzone di cui parliamo è istruttiva per un altro verso. Prima dicevamo dell'incanto, che si intensifica al massimo e poi si scioglie alla fine del sonetto del saluto, alla parola "sospira." Ora, quasi tutti i componimenti di Dante, fin dal primo giorno, sono intesi non solo a piacere all'ascoltatore e ad ottenerne l'applauso, ma a incantarlo e a irretirlo nella sua magia; e il suo tono, nelle poesie più belle, non è quello di una comunicazione, ma di uno scongiuro, di un invito alla comunanza dell'intimo essere, di un comando a seguirlo; ed esso commuove e accende con tanta maggior forza in quanto non è rivolto a tutti, ma ad eletti. Si legga e si consideri:

Donne ch'avete intelletto d'amore...

È un'apostrofe; ma è anche di più. È invito, scongiuro, altissima pretesa e profonda fiducia. Con piglio sicuro il poeta ha tratto fuori dalla massa dei viventi la schiera degli eletti, li ha raccolti attorno a sé, ed ora essi stanno là, separati dagli altri, pronti ad ascoltarlo. È l'apostrofe, il mezzo artistico preferito da Dante; ma questo termine non ci deve far pensare a una specie di artificio tecnico, perché esso è davvero la espressione naturale della pienezza del suo spirito. L'apostrofe in Europa è vecchia come la poesia: Omero la usa spesso (si pensi all'allocuzione di Crise agli Atridi all'inizio dell'*Iliade*, che richiama con evidenza l'immagine di uno che preghi con le braccia alzate; e il οὐ μὰ τοὺς ἐν Μαραθῶνι [no, per coloro che a Maratona...] di Demostene è nella mente di chiunque abbia ascoltato l'espressione greca. Le preghiere cristiane, gli inni e le sequenze hanno dato all'apostrofe nuovo vigore; ma si cercherebbe invano in tutta la letteratura profana del medioevo un'apostrofe con un simile tono di scongiuro. Anche i provenzali, che all'inizio e alla tornada delle grandi canzoni prendono molto slancio, la conoscono appena; al Guinizelli è del tutto estranea; Dante le ha dato nuova vita.

Già il suo primo sonetto

A ciascun'alma presa e gentil core

²⁷ Guinizelli: ancor ve dico c'ha mazor vertute:
nul homo po mal pensar fin che la vede.

Dante: ancor le ha Dio per maggior grazia dato
che non può mal finir chi le ha parlato.

comincia con l'esortazione dichiarata agli eletti d'Amore; ma ciò che qui è solo un invito leggero e grazioso, diventa presto scongiuro e supplica o richiamo imperioso.

"O voi che per la via d'Amor passate," "Morte villana, di pietà nemica," "Piangete, amanti, poi che piange Amore," "Donne ch'avete intelletto d'amore," "Voi che portate la sembianza umile," "Se' tu colui ch'hai trattato sovente," "Deh peregrini che pensosi andate": questi versi iniziali di poesie della *Vita Nuova* mostrano già nell'apostrofe introduttiva l'inaudita forza di penetrazione della voce di Dante; esse tracciano il cerchio magico in cui stanno gli uomini legati dalla ispirazione del poeta, che lo devono seguire fino a che egli li lasci liberi. Anche nel corso della poesia troviamo in lui l'apostrofe che ci afferra immediatamente; che significato abbia la parola "sospira" alla fine del sonetto del saluto, si riconosce anche a una calma considerazione, estranea a ogni sentimento, se si confronta con il "ciascun sospira" del sonetto del Cavalcanti che abbiamo riportato. Oppure un altro esempio: come nel sogno della canzone "Donna pietosa e di novella etate"²⁸ la figura del messo, balzando su dai tristi presagi, urga concretamente verso di lui:

... Che fai: non sai novella?
Morta è la donna tua, ch'era sí bella...

Dante ha sempre amato l'apostrofe e l'ha continuamente usata con incredibile varietà di tono. Delle grandi poesie dell'età più tarda si ricordino i versi

Voi ch'intendendo il terzo ciel movete
udite il ragionar ch'è nel mio core...²⁹

oppure

Amor che movi tua virtù dal cielo...³⁰

e si pensi anche qui che l'immediatezza dell'apostrofe non si trova affatto solo all'inizio del componimento, ma compare molto spesso nel corso di esso — così nella canzone "La dispietata mente,"³¹ che

²⁸ V. N., n° 23.

²⁹ Opere, p. 169.

³⁰ Opere, p. 95.

³¹ Opere, p. 71.

ritorna continuamente sull'apostrofe, o nella magnifica "Io son venuto al punto de la rota,"³² in cui lo sfogo preparato a lungo è alla fine quasi smorzato: "Canzone, or che sarà di me..." Dovremmo trascrivere per lo meno cento versi della *Commedia*, se non di più, se volessimo dare un'idea della ricchezza di apostrofi del grande poema. La serie comincia con le parole rivolte a Virgilio: "Or se' tu quel Virgilio..."; e termina con la preghiera di S. Bernardo nell'ultimo canto; o se si vuole, con il "o luce eterna" del verso 124. Comando inesorabile e dolce preghiera, supplica dal profondo del dolore e pretesa altera, appello patetico, esortazione didascalica, saluto amichevole, dolcezza del ritrovarsi si rispecchiano in questa lunga fila; ce ne sono alcune che, preparate a lungo, dopo un periodo in crescendo, schiumeggiano fuori in alcuni versi potenti, ed altre che constano solo di una esclamazione: "Deh..."³³

Nella poesia giovanile di Dante il fatto concreto sta al posto della retorica ideale del Guinizelli, e il suo tono non è più di comunicazione, ma di scongiuro; tuttavia questi due elementi non sono le uniche cause dell'incantesimo della sua voce. Anche nelle disposizioni delle parole e nella sintassi c'è un elemento del tutto nuovo; per ora non possiamo definirlo se non osservando che qui il pensiero è divenuto melodia grazie alla sua articolazione. Se accanto alle poesie dello *Stil Nuovo* si leggono per esempio alcuni dei canti più celebri dei provenzali, come "Can vei la lauzeta" [Quando vedo l'allodola] di Bernardo di Ventadorn³⁴ o l'alba di Giraut,³⁵ o "Ab l'alen tir vas me l'aire"

³² Opere, p. 103.

³³ Penso a Pia de' Tolomei, *Purg.*, V, v. 130. — Affine all'apostrofe è lo scongiuro vero e proprio (del tipo: "se mai continga..."). Esso non si rivolge a una persona, ma evoca con desiderio od orrore l'immagine di una circostanza che non si verifica. Di nuovo ho presente Omero col suo *ὡς ἀπέλειτο καὶ ἄλλος* (*Od.* I, 47) [oh, se morisse anche l'altro!] e lo scherzoso *αἶ γὰρ τούτο γένοιτο* [oh, se ciò potesse accadere!] e molti altri passi, ancor più rilevanti, della poesia antica. Anche questa forma retorica Dante l'ha ricreata; perché, anche se essa compare occasionalmente nella letteratura medievale a lui precedente (del resto ogni forma ottativa le è molto vicina, distinta solo dal grado di intensità), tuttavia egli per primo le ha dato forza di suggestione e plasticità di cosa accaduta. I provenzali la usano talvolta; ho notato in Bernardo di Ventadorn per esempio "Ja Deus nom don aquel poder," [che Dio non mi dia quel poter] ed. Appel, p. 85 oppure "Ai Deus! car se fosson trian" [ah, Dio, perché non vi sono segnì] ed. Appel, p. 186, e anche alcuni passi in Peire d'Alvernhe. Il Guinizelli e i primi poeti dello *Stil Nuovo* non la conoscono affatto; anche Dante nella *Vita Nuova* non la usa quasi, al massimo il sonetto del pellegrino ha qualcosa di simile (*V. N.*, 40). Si devono citare alcuni passi delle canzoni (per esempio, "Così nel mio parlar," *Opere*, p. 107, v. 53) e la bella frase del *Convivio*, I, 3 "Ah! piaciuto fosse..."; ma il campo d'azione vero e proprio di questa forma è soltanto la *Commedia*.

³⁴ Ed. Appel, p. 219.

³⁵ Ed. Kolsen, p. 312. [Si tratta dell'alba che comincia: "Reis glorios, verais lums et clartatz."]

[Col respiro attiro verso di me l'aria] di Peire Vidal,³⁶ salterà agli occhi che la struttura di queste opere d'arte non è quasi tenuta insieme da nessi logici. Non che in esse non si trovino occasionalmente rapporti causali, consecutivi, finali, comparativi; ma essi non dominano il tutto, che è tenuto insieme piuttosto da qualcosa di pressoché indefinibile, dallo stato d'animo lirico con la sua irrazionale mancanza di contorni. Le diverse oggettivazioni dello stato d'animo, che costituiscono le singole parti della poesia, sono per lo più giustapposte senza un rapporto concettualmente comprensibile; a questo riguardo la poesia provenzale si distingue poco dalla poesia popolare. Ne deriva che nei periodi predomina la connessione temporale, e i nessi logici sono molto semplici oppure diventano facilmente alquanto oscuri e imprecisi; anche la predilezione per i versi più brevi, per esempio l'ottonario, opera nel medesimo senso, producendo un ritmo saltellante ben diverso dal lungo fluire del periodo che è permesso e voluto dal prevalere dell'endecasillabo, il "superbissimum carmen."³⁷ Naturalmente tra i provenzali, specialmente tra i più tardi, ci sono delle eccezioni; o meglio, nel *trobar clus* c'è una ricerca evidente di una struttura logica, che però, o per intenzione o per incapacità, rimane sempre capricciosa, imprecisa e saltuaria. Anzi, vi appare addirittura che il lirismo puro dei poeti precedenti non solo è più armonico ma addirittura più razionale dell'oscura concettosità del *trobar clus*. Nell'uno come nell'altro caso si incontra raramente una struttura e un nesso armonico e logico e uno scorrere regolare del periodo; nelle rare eccezioni, come nei versi di Guilhelm di Cabestanh

Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primeiramen,
 Quan a vos plac que us mi laissetz vezzer,
 Parti mon cor tot d'autre pessamen
 E foron ferm en vos tug mey voler...³⁸

il mantenere insistendo per quattro versi endecasillabi lo stesso semplice motivo, con conclusa coerenza, anche se la connessione è anche qui solo temporale, fa un effetto quasi non provenzale e ricorda il tono dello *Stil Nuovo* italiano.

³⁶ Ed. Anglade, p. 60.

³⁷ *De Vulg. el.*, II, 5.

³⁸ Ed. Langfors, "Annales du Midi," XXVI, p. 45; LOMMATZSCH, *Prov. Liederbuch*, Berlin 1917, p. 159. [Il giorno in cui vi vidi, donna, per la prima volta, / quando vi piacque di mostrarvi a me, / separai tutto il mio cuore da ogni altro pensiero, / e le mie aspirazioni si fermarono in voi.]

Invece la poesia italiana, già dal principio, e cioè nei siciliani, in Guittone o Bonagiunta, ha una costruzione molto più logica e concettualmente salda. Essi cominciano presto a cogliere l'oggetto con più precisione che i provenzali, raramente rimane qualche cosa di oscuro e di inespresso, e i periodi, in confronto a quelli provenzali, possono dirsi sobri e solidi. Anche per il Guinizelli la costruzione logica è naturale, ma in lui è sublimata e sottomessa all'*ethos* del cor gentile; come già abbiamo osservato, nelle sue poesie di stile elevato egli è assai poco concreto, e quindi anche poco solido, ma proprio per questo il concetto emerge con tanta maggior chiarezza; l'incomprensibilità che Bonagiunta gli rimprovera non è, come nel *trobar clus*, conseguenza di nessi claudicanti o arbitrari, ma piuttosto è causata dalla novità e dall'insolita sublimazione delle categorie logiche, con cui egli fondava la spiritualità dello *Stil Nuovo*. Proprio la tenzone tra lui e Bonagiunta sull'oscurità della sua poesia³⁹ è a questo proposito molto istruttiva; in fondo l'attacco di Bonagiunta ("Poi ch'avete mutata la maniera"), con la sua bonarietà un po' grossolana, con le tre frasi chiaramente articolate, che in fondo sono una sola, con l'antitesi e la *pointe* finale è un pezzo rappresentativo della fondamentale chiarezza dei primitivi italiani, come ce la mostrano anche novelle e aneddoti; e la risposta aristocratica e significativa di Guinizelli ("Omo ch'è sagio non corre leggero") con la sua ricchezza di nessi logici, mostra che anche in quel contrasto autodisciplina e alta spiritualità hanno affilato e non spuntato il suo intelletto. Se si confronta qui un componimento provenzale di contenuto affine, la tenzone di Giraut sul *trobar clus* ("Era m platz, Giraut de Borneill"⁴⁰) si vedrà assai chiaramente la differenza nella struttura razionale; in Giraut il tutto vuol restare molto più puramente teorico, ma non ci riesce; l'argomentazione resta spesso nel generico e nell'impreciso, i pensieri non sono afferrati saldamente, i legami sono bruschi; alla fine la disputa scompare del tutto e si ha una svolta sorprendente. Quando il Guinizelli si esprime in tono elevato — componimenti come il sonetto "Chi vedesse a Lucia un var chapuço"⁴¹ mostrano che egli sapeva farlo anche in altro modo, — egli lega tra loro i pensieri e li illustra con paragoni; quando ha spazio per svilupparsi, questi si allineano membro a membro, in trasparente chiarezza. La profonda serietà e l'*ethos* della sua ispirazione gli impediscono di diventare didascalico; ma rimangono sempre una cer-

³⁹ Monaci, 104, p. 303.

⁴⁰ Ed. Kolsen, n° 58; APPEL, *Prov. Chrestomathie*, n° 87. [Si tratta della tenzone tra Giraut de Borneill e Raimbaut d'Aurenga.]

⁴¹ Monaci, 103, p. 299.

ta rigidità e un'eccessiva regolarità nella sintassi; sono le naturali conseguenze della sua tematica puramente concettuale. Spesso egli è costretto a riattaccare nel mezzo del componimento, perché comincia un pensiero nuovo, che come tema è legato a quello precedente, ma che non vi è affatto poeticamente contenuto, di modo che sembra qualcosa di completamente nuovo, e il tutto fa l'effetto di una chiara giustapposizione. Egli stesso certo sente la necessità di dare al tutto una coesione più concreta e più accentrata, ma i mezzi che adopera sotto questo impulso — ripresa di una parola o di un suono e ripetizione delle stesse costruzioni e figure retoriche, specialmente il paragone e l'antitesi, — rafforzano ancor più, nella grande canzone *Al cor gentil*, dove sono più facilmente riscontrabili, l'impressione di una certa rigidità dogmatica. Egli mira a un effetto proporzionato, a una specie di armonia lineare, che è molto pura ma anche molto esile, quando lo si confronti con Dante.

Nell'enunciazione e nella struttura Dante non è meno chiaro e completo che il suo maestro; ma ciò che per quest'ultimo era il punto principale e decisivo, in Dante è solo lo sfogo di forze più profonde. La struttura delle sue poesie non è preconceputa, come nei *Minnesänger*; e neppure puramente concettuale come nel Guinizelli; è un'altra cosa. Questo dipende dal fatto, già accennato, che l'occasione di una poesia di Dante non è un sentimento o un pensiero, ma piuttosto un evento; ma con ciò la descrizione del fenomeno non è esaurita, perché solo raramente si tratta di eventi reali o anche di avvenimenti che sia possibile rappresentare empiricamente, trattandosi per lo più di visioni. Si consideri il contenuto della poesia conclusiva della *Vita Nuova*: "Oltre la spera." Dal motivo: il mio spirito indugia spesso presso l'amata morta, un poeta del tipo del Guinizelli avrebbe tratto poco più di due righe; per scrivere di più avrebbe dovuto allontanarsi dal punto di partenza, cioè da se stesso, introdurre qualche altra cosa, un motivo affine ma diverso, per esempio una descrizione dello stato della donna scomparsa, una parola o un messaggio di lei, in breve sarebbe sorto un vario accumularsi e susseguirsi di motivi. Dante invece vede nella sua completezza il processo fantastico del viaggio del suo spirito. Non c'è più alcuna metafora in questa rappresentazione, essa è quasi cosa realmente accaduta; tutto il componimento tratta solo di ascesa, ritorno e resoconto. Ma perché ci sia qualche cosa che rimanga in attesa, che faccia apparire più intenso ed evidente l'atto del viaggio spirituale, lo spirito del poeta si scinde; solo il "sospiro," cui l'amore concede un'"intelligenza," s'innalza e diventa spirito; e come Noé sarà rimasto a guardare la colomba, o noi oggi guardiamo un

aviatore e le sue audaci, pericolose acrobazie e lo seguiamo ancora a lungo col pensiero, quando ormai è scomparso ai nostri occhi, così nelle parole introduttive, anzi persino nella raffigurazione della meta e del soggiorno lassù, c'è il sentimento di chi sia rimasto indietro a guardare. Questa contrapposizione trasportata all'interno del fatto (e che alla fine della poesia si esprime anche in forma logica) acuisce e sottolinea ancora l'unitarietà di tutto il quadro che, in sé articolato, è costruito su un unico motivo; quest'unico motivo è subito riconoscibile nelle prime righe e non vi si aggiunge poi nulla di "nuovo."

In tutte le poesie della giovinezza Dante è molto parco nell'introdurre motivi nuovi; e ogni volta il motivo principale per lo più è tanto specializzato, è talmente occasione singola concreta, che non sopporta aggiunte e deriva la sua intensità dalla struttura interna e dalla precisione delle sue rappresentazioni fantastiche. Ma anche quando gli si presenta come motivo un tema affatto generale, esso si trasforma sotto le sue mani formatrici e il suo sguardo preciso e lungimirante in una struttura storica determinata, non legata concettualmente, ma quasi creata come cosa reale. Un esempio molto evidente è il componimento programmatico su "Amore e cor gentile."⁴² Nella sua grande canzone simile a un trattato, il Guinizelli lega le parti di un corso di pensieri in un tutto poetico solo con metafore coerenti; il primo verso, che certo può essere facilmente interpretato anche in senso sintetico, riassuntivo, nel quadro del componimento costituisce solo il primo anello di una catena; il primo verso di Dante è evidentemente la somma di tutto il pensiero, e in una visione concreta segue l'evento della nascita di Amore. La disposizione che egli dà è solo apparente (lo dice egli stesso con le parole "potentia" ed "atto"); perché la seconda parte non si aggiunge come un che di indipendente, non è una parte nuova né logicamente né realmente, ma è sviluppo e attuazione di quanto è dato dal primo verso; e perciò, nonostante il tono didattico, la poesia ci dà l'impressione dello schiudersi di un bocciolo sotto i nostri occhi. Il motivo più comune, che i poeti dello *Stil Nuovo* trattavano continuamente, è la lode della Donna, e non si può negare che anche il Guinizelli, pur avendo qui trovato importanti motivi nuovi e infuso in essi lo spirito nuovo del "cor gentile," abbia meno immediatezza e meno concretezza che il Minnesang nordico o provenzale; perché in lui rimane sempre un affastellarsi di enunciazioni ("Voglio del ver la mia dona laudare" oppure "Tengnol di foll'epres'a lo ver dire")⁴³ ciò che per i *Minnesän-*

⁴² V. N., XX.

⁴³ Monaci, pp. 298 e 300.

ger è un libero e tutto lirico sfogo dei sentimenti. Nella *Vita Nuova* Dante tratta questo tema, nella sua forma più generale, una volta sola, nella grande canzone "Donne ch'avete"; mentre altrove preferisce sempre un motivo o un evento particolare, qui invece egli annuncia espressamente il tema più generale: "io vo' con voi de la mia donna dire." Per il momento vogliamo prescindere dalla nuovissima forza incisiva e individualizzante del tema, che sta nelle parole "con voi" e nella confessione esplicativa del terzo e quarto verso⁴⁴; questo "io con voi" abbiamo già cercato di chiarirlo trattando dell'apostrofe, e qui si osservi soltanto, ancora una volta, quale intima potenza si sprigioni nella sua poesia in seguito a questa forma retorica. Qui ci interessa la struttura complessiva del componimento: essa non è perfetta, perché Dante non è ancora riuscito a evitare di porre le singole immagini l'una accanto all'altra, come gli riuscirà più tardi anche nei motivi più generosi. E tuttavia è cosa molto diversa che nel Guinizelli; perché anche se il componimento nel complesso è "messo insieme" e in alcuni versi del quarto sonetto, la lode del nobile corpo, è un mosaico di sentenze elogiative e di metafore, tuttavia quanto egli qui mette insieme e allinea nello sviluppo tematico è un seguito di visioni che sgorgano da una rappresentazione centrale: la scena in cielo, l'apparire di lei per la strada, Amore che la osserva. Queste visioni non ci appaiono interamente vive, e molte cose suonano forzate; ma proprio questa forzatura è nuova; non è un *trobar clus* capriccioso, e neppure la rigida e sottile concettosità del Guinizelli: è violenza reale; è la spinta prepotente a estrarre dal sentimento il massimo d'intensità, col sollevarlo completamente dalla sfera della soggettività, dalla sfera vera e propria del sentimento, e col cercare di ancorarlo nelle più alte regioni di validità oggettiva e di estrema assolutezza. Questo soltanto gli importa, e questo sforzo si rispecchia nelle innumerevoli metafore e nei contrasti che superano anche la retorica mistica dello *Stil Nuovo*; questa forza di volontà la sentiamo ancor oggi e perciò questo componimento così ineguale ha ancor oggi lo stesso fascino. È il fascino dell'unità della passione che vuol racchiudere tutto il cosmo nella propria esperienza. Il sentimento dell'autore ha una direzione così determinata, che, non nel senso di una disposizione razionale, qui ancora inabile, ma nelle parti e nel tutto dà l'impressione di un irraggiare di forza, di una nuvola di ardente incanto.

L'unità della poesia giovanile di Dante, che è ancor più evidente in altri componimenti dai motivi più concreti e meglio determinati,

⁴⁴ "... non perch'io creda sua laude finire, / ma ragionar per isfogar la mente."

non ha dunque carattere razionale, ma di visione; e come le immagini di cui è composta una poesia sono evocate nella loro interezza reale, dal centro del loro essere, e non con l'accatastarne i contrassegni, così esse producono appunto quell'effetto; portano in sé forza di irraggiamento, pretendono potenza e la ottengono. Dappertutto la voce di Dante parla dal centro di una situazione ben determinata e inconfondibilmente unica; dappertutto egli vuol costringere l'ascoltatore a entrare in questa situazione; non gli basta la simpatia del sentimento o il consenso, o anche l'ammirazione del pensiero; egli pretende di essere seguito fin nell'estrema particolarità della situazione reale che evoca. Sarebbe inesatto e forse ingiusto, se si dicesse che egli viveva e sentiva con più forza e immediatezza dei poeti precedenti del medioevo; nei suoi versi c'è anche molto di forzato e di esagerato, il che non nasce dalla moda dominante, bensì dalla sua volontà di esprimersi ad ogni costo; piuttosto è che i poeti precedenti sono portati ad espandere largamente la loro esperienza, adducendo, mediante nessi associativi o logici, tutto ciò che ha riferimento a quell'esperienza o è capace di spiegarla e adornarla metaforicamente; Dante invece si tiene stretto al punto di partenza concreto, elimina ogni altra cosa estranea, affine, consimile, non si muove mai in ampiezza, ma sempre in profondità, lascia cadere tutti gli elementi circostanti e con testarda e spesso dolorosa concentrazione scava sempre più a fondo nell'unico motivo determinato. Molto caratteristiche sono a questo proposito le sue metafore. Nella lirica della *Vita Nuova* esse non hanno quasi mai un valore poetico autonomo, come nei provenzali o nel Guinizelli; non conducono mai su un terreno nuovo, non introducono un quadro nuovo e non creano distensione o riposo; spesso sono brevi e parche, sempre rimangono all'interno del fatto e il loro scopo non è puro godimento poetico, né spiegazione di concetti, e neppure una combinazione di entrambi; non sono altro che espressione e non compaiono che dove servono ad essa. In questo modo la composizione della maggior parte delle poesie è di una precisione e di una compattezza che alla generazione precedente sarà certo sembrata misera e insieme involuta. Raramente vi appariva una delle usuali immagini poetiche esornative; ma se appariva, non era elegante e dilettevole, anzi era esagerata a dismisura e trasportata nel reale con tanto impegno che spaventava e ripugnava; ma insieme tutta la poesia, proprio per il suo limitarsi al fatto unico concreto, in cui si rivelavano senza ritegni gli elementi personali e autobiografici, aveva assunto tale intensità che inquietava e feriva l'ascoltatore che non fosse disposto a lasciarsi trascinare con passione.

In confronto ai suoi predecessori, lo stile della poesia giovanile di

Dante costituisce una limitazione, ma anche un arricchimento: una limitazione quanto al motivo, che era molto più determinato e specifico e che nel corso della poesia era mantenuto molto più rigorosamente e fermamente; e qui bisogna ricordare che un simile procedimento, che per sua natura ha un effetto più immediato e realistico, anche quando tratta cose quanto mai ardite e non quotidiane, era noto e diffuso da lungo tempo: ma non nello stile elevato; che contenuti comici, pastorali o polemici erano stati spesso trattati così; anzi proprio in Italia esisteva una tendenza naturale a questo genere di poesia, e nel corso di questa indagine abbiamo già citato due componimenti, uno di Bonagiunta ("Poi ch'avete mutata la maniera"), uno del Guinizelli ("Chi vedesse") in cui quella limitazione al concreto e al determinato viene usata con una certa maestria. Soltanto lo stile elevato della poesia profana non gli era stato accessibile perché ad esso si collegava l'idea di qualcosa di artificioso, non realistico, retorico, idea molto antica, da cui Dante si liberò solo a poco a poco e mai con consapevole coerenza. L'arricchimento invece sta nella profondità e nella coesione interna del motivo unitario, che si adatta meglio alla molteplice realtà del fatto e la sviluppa in modo più naturale.

Questi elementi difficilmente separabili, che all'analisi minacciano continuamente di confluire l'uno nell'altro, il carattere effettuale della sua rappresentazione, il tono evocatore, l'unità della visione e della composizione, sono quelli che costituiscono essenzialmente la novità della sua voce, e che hanno rivelato al mondo europeo una nuova possibilità di poesia patetica. Certo egli riprese dai suoi predecessori il misticismo del "cor gentile," le forme poetiche di canzone, sonetto e ballata, persino tutta la terminologia della retorica amorosa, ma ne fece qualcosa di assolutamente nuovo, e in fondo di molto più semplice, pur intensificando sfrenatamente il lato soggettivo, pur limitandosi ad esperienze straordinarie e accessibili solo a pochi. Si leggano in prosa le frasi: "Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia, quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua deven tremando muta e li occhi no l'ardiscono di guardare." Oppure: "E perché me ricorda ch'io parlai de la mia donna, mentre che vivia, donne gentili, volentier con vui, non voi parlare altrui, se non a cor gentil che in donna sia."⁴⁵ Ciò è chiaro e semplice, e già agli occhi, ma ancor più all'udito fa l'effetto di una corrente continua. Il Guinizelli non ne è capace: poiché egli accumula i pensieri, deve continuamente attaccare con un nuovo motivo; il flusso del pathos si interrompe continuamente, si riprende fiato, e dopo alcu-

ne parole si è di nuovo alla fine (questo si intenderà appieno, quando si legga una delle sue poesie). In confronto a tutte le poesie composte dall'antichità in poi, i versi di Dante, con tutta la loro trasparente semplicità, hanno qualcosa di alato, un ininterrotto movimento interiore, come la natura stessa. L'impressione, che qui descriviamo, è data puramente dai sensi, ancor di più di quello che abbiamo detto finora, perché le forze da cui nasce stanno esclusivamente nell'inconscio e nell'involontario. Ma si può comprenderlo meglio se si diffida della dubbia semplicità dei suoi versi. "Ne li occhi porta la mia donna Amore, per che si fa gentil ciò ch'ella mira."⁴⁶ Ci può essere qualcosa di più chiaro, di più semplice? Un legame causale quasi didattico, entrambe le parti della stessa misura, ogni parola ferma e chiara al suo posto: nulla di non prosaico nella costruzione della frase, se non l'aver anteposto "ne li occhi." Ma che contenuto! L'altezza del sentimento, il più nobile fiore dell'ethos del "cor gentile," vi è contenuto come ovvia premessa; al culmine si apre quasi un nuovo piano, che è preso come punto di partenza; e in ognuna di queste parole chiare e semplici vibra tutto un mondo di slancio patetico. Ciò si può osservare ancor meglio, se si considerano frasi dalla costruzione un po' più solida. "Donne... i'vo' con voi de la mia donna dire, non perch'io creda sua laude finire, ma ragionar per isfogar la mente. Io dico che pensando il suo valore, Amor sí dolce mi si fa sentire, che s'io allora non perdessi ardire, farei parlando innamorar la gente." Sembra che queste frasi, come quelle citate sopra, contengano affermazioni calme, accurate, e l'apparente pacatezza della frase, già espressa nella forma logica e assai prosaica della sintassi, è ancora più rafforzata dall'uniformità delle sillabe e dall'addentellarsi nel sistema della rima. Ma ora si osservi il contenuto di queste frasi e si tenga presente che qui non si tratta di dati di fatto o di pensieri, ma di vere tempeste di sentimento appassionato, che vengono sottomesse, apparentemente senza fatica, a una forma sintattica e metrica così fortemente conchiusa. "Can vei la lauzeta mover de joi sas alas contra l'rai, que s'oblid'e s'laissa chazer per la doussor c'al cor li vai, Ai! tan grans enveya m'en ve de cui qu'eu veyau jauzion..." [Quando vedo l'allodola muovere le ali, gioiosa, in un raggio di sole, e lasciarsi cadere stordita dalla dolcezza che le giunge al cuore, ahimè, come invidia quelli che possono ricavarne piacere!] Anche questo è un periodo lungo, fluente; ma quanto più libero e ingenuo e veramente semplice è il sentimento appassionato che qui si riversa! Già la seconda generazione dei grandi provenzali non sapeva o voleva più "cantare come canta l'uccello"; al

⁴⁵ Dalla canzone "Li occhi dolenti," V. N., XXXI.

⁴⁶ V. N., XXI.

suo posto è comparso lo sforzo di comprendere logicamente il sentire, uno sforzo che si era fatto valere già presto, ma soprattutto in Giraut de Borneill e in Arnaldo Daniello. La dialettica del sentimento — questo termine ci sembra corrispondere meglio di tutti all'oggetto⁴⁷ — consiste nel costruire un sistema logico o apparentemente logico con le parole che indicano il sentimento, il suo sorgere, la sua sede nella psiche e i suoi effetti, e nel nascondervi magari una segreta saggezza. I tentativi di una dogmatica dell'amore sono antichi, e furono ispirati dall'esempio di Ovidio da un lato, dall'altro dalla tendenza dello spiritualismo volgare a sottomettere il sensibile a un significato razionale; l'esempio più famoso è il libro di Andrea Cappellano. Ma questa forma deve la sua essenza poetica vera e propria ai tardi provenzali, e per loro essa consiste nell'intensificare al massimo e nel mettere in netto contrasto le posizioni concettuali, facendo sorgere l'immagine di una tragica lotta. Ma alla base delle poesie strane, e spesso assai suggestive, che essi composero in questo modo sta una teoria dell'arte che mira consapevolmente a qualcosa di straordinario, di paradossale, di difficilmente comprensibile; questo risulta già dalla tecnica dei contrasti, che sono una forma non realistica e astratta, e tra i quali è facile che si perda lo spunto reale della poesia. In generale però la generazione che per prima cercò di costringere di nuovo in una forma più salda il libero sfogo lirico, preferiva i legami puramente formali dell'intreccio dei concetti e della rima, e se non trascurò mai il sentimento, che rimane sempre la vera sostanza dell'espressione, trascurava invece la realtà dell'esperienza che ne è alla base; onde un razionalismo fallace, discontinuo e fantastico che non mira a dar forma logica a un fatto empirico, ma a creare un gioco di contrasti e di oscure metafore. Se ora questa poesia mostra una certa affinità con il gioco retorico-logico dello spiritualismo volgare e in ultima analisi può essere ricondotto alla degenerata tradizione retorica della tarda antichità, in Dante la dialettica del sentimento mostra invece, dapprima in modo del tutto inconsapevole, il riattaccarsi alle fonti autentiche della retorica antica, e pertanto alla greicità. Sebbene non sapesse il greco, avesse di Omero un'idea assai vaga e nessuna conoscenza dei tragici, sebbene avesse tratto tutta la sua cultura classica da alcuni scrittori latini capitati insieme, a nostro giudizio, senza scelta e a caso, nonostante ciò egli è il vero erede della più nobile tradizione greca, della "lingua che ha creato il *μῦθος* e il *δῆμος*"⁴⁸; dall'antichità in poi le sue frasi sono le prime che contengano tutto un

mondo e sono semplici come uscissero da un abbecedario, che esprimono un sentimento dei più profondi e sono chiare come un pensiero, che minacciano di spezzare il cuore e si muovono calme con severa misura; ma soprattutto sono le prime in cui la retorica non soffoca il reale, ma lo forma e lo tiene saldo.

Dante stesso trattò teoricamente di queste cose, ed è qui il luogo di occuparsi dei suoi giudizi. Nel sesto capitolo del secondo libro del *De vulgari eloquentia*, egli tratta la *constructio*, la costruzione. Il passo che ci interessa di più suona:

est, ut videtur congrua (constructio) quam sectamur, Sed non minoris difficultatis accedit discretio prius quam, quam querimus, attingamus, videlicet urbanitate plenissimam. Sunt etenim gradus constructionum quam plures: videlicet insipidus, qui est rudium; ut, Petrus amat multum dominam Bertam. Est et pure sapidus, qui est rigidorum scolarium vel magistrorum, ut, piget me, cunctis pietate maiorem; quicunque in exilio tabescentes patriam tantum somnians revisunt. Est et sapidus et venustus, qui est quorundam superficialitenuis rhetoricam aurientium, ut, Laudabilis discretio marchionis Estensis et sua magnificentia preparata cunctis illum facit esse dilectum. Est et sapidus et venustus etiam et eccelsus, qui est dictatorum illustrium, ut, Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit. Hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus, cum suprema venemur, ut dictum est. Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte; ut Gerardus, Si per non Sobretotz non fos... (seguono altri esempi, e soltanto di poesia: canzoni provenzali e italiane, poi continua): Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam supremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium, videlicet Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paolum Orosium, et multos alios, quos amica solitudo nos visitare invitat. Subsistant igitur ignorantie sectatores Guittonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos.⁴⁹

⁴⁹ *Opere*, pp. 343 sgg.: "Noi cerchiamo, come si vede, la costruzione congrua: se non che, prima di parlare di questa, come pienissima d'urbanità, un'altra, non meno ardua, distinzione ci convien di fare. Ché moltissimi sono i gradi delle costruzioni: e cioè l'insipido, proprio delle persone grosse, come, Pietro ama molto madonna Berta; e il semplicemente sapido, che è degli scolastici rigidi e dei maestri, come: io mi dolgo dei miseri, ma sento maggior pena per coloro, quanti siano essi, che, languendo nell'esilio, solamente nei sogni rivedon la patria; e quel che è tra sapido e venusto, e piace a coloro che superficialmente trattano la retorica, come: la laudabile discrezione del marchese da Este, e la providente sua magnificenza, a tutti lo rendono caro; e il sapido e

⁴⁷ Lo usa il VOSSLER, *op. cit.*, I, p. 433.

⁴⁸ L'espressione è del Wilamowitz.

Nella sua *Antike Kunstprosa*, E. Norden⁵⁰ riporta questo passo e non senza ragione giudica molto severamente questi paradigmi di stile. Qui, com'egli dice, si censura la semplicità e la natura, si sanziona l'ampollosità e l'innaturalità. Tuttavia il quadro cambia un poco, se si considera che Dante non pensava affatto alla prosa latina, ma allo stile illustre della poesia volgare e che perciò le sue frasi non sono modelli di prosa d'arte latina, ma tentativi di chiarire in modo analogico il suo comportamento stilistico nella poesia italiana. Perciò non si devono considerare le quattro frasi a sé, ma in relazione alla sua intenzione complessiva; e si può intendere il loro significato solo se si ha dinanzi agli occhi la poesia volgare e soprattutto le canzoni provenzali e italiane che egli riporta in questo luogo.

Per prima cosa ci sorprende che Dante adduca qui quattro gradi di stile, mentre i *καρκτηρες λέξεως* tradizionali sono tre: Dante stesso accenna in molti altri luoghi, per esempio nel IV capitolo dello stesso libro, a una tripartizione. Tuttavia egli si rende conto chiaramente solo di due tipi di costruzione, quella popolare, il *genus humile*, che viene rifiutato col primo paradigma, e quella elevata, patetica, di cui cita tre sfumature: una erudita e pedante, una superficiale e elegante, ed una che è insieme erudita, elegante ed elevata. Tutte e tre si sforzano di raggiungere un'articolata ricchezza d'espressione e l'elevatezza del tono; la prima cerca di ottenerlo con formulazioni esplicative e antitetice, che sono introdotte con un faticoso accumularsi di artifici sintattici nella semplice affermazione "gli esuli mi fanno pena"; la frase è sovraccarica e rigida. La seconda frase è più liscia e urbana, ma le manca vigore e consistenza; non ha contrasti di accenti, scorre tutta nella stessa direzione e suona vuota. Nella terza, cui Dante dà la preferenza, disturba il nostro gusto moderno il gioco di parole con *Florentia*, la perifrasi *Totila secundus*, e in genere l'eccesso di espressioni improprie. Ma non si deve dimenticare il fatto innegabile che essa ha una sua armo-

venusto ed anche eccelso, che è dei grandi dittatori, come: avendo la miglior parte dei fiori gittata, o Fiorenza, dal seno tuo, indarno Sicilia il novello Totila visitò. Or questo grado di costruzione diciamo noi eccellentissimo ed è quello che, investigando, come si è detto, le cose supreme, noi andiamo inseguendo. E di questo solamente sono conteste le canzoni illustri, come in Gerardo, Si per mon Sobretoz non fos... (se non fosse per il mio unico amico). Né meravigliarti, lettore, di tanti ricordati autori: però che non si può recar giudizio di quella costruzione che noi diciamo suprema, se non per cosiffatti esempi. E forse gioverebbe per assuefarsi ad essa, aver veduti i regolati poeti, cioè Virgilio, Ovidio nelle *Metamorfosi*, Stazio e Lucano, e quelli anche che furono altissimi prosatori, come Tito Livio, Plinio, Frontino, Paolo Orosio, e altri assai, i quali l'amica solitudine nostra a ricercare c'invita. Cessino dunque i seguitatori dell'ignoranza, che levano alle stelle Guittone d'Arezzo e qualche altro, non usi nei vocaboli e nelle costruzioni a lasciare i modi della plebe." [Trad. di G. L. Passerini.]

⁵⁰ Parte II, p. 753.

nia, quando la si pronuncia. Si tratta di un "analogon" poetico, non di una frase di prosa; esprime uno stato di cose antitetico e ad esso corrisponde esattamente la costruzione artificiosa formata da due parti quasi uguali, una ascendente e l'altra discendente, che sono separate dall'apostrofe *Florentia*; e nonostante ogni ornamento, il contenuto, cioè "te, Firenze, egli ha offeso, ma invano andò in Sicilia," è rappresentato con efficacia e evidenza.

Il suo intento diventa ancor più chiaro se si considerano le canzoni che egli cita come esempi di vero stile elevato. Esse appartengono tutte alla tendenza stilistica a cui noi pensiamo quando parliamo di una dialettica del sentimento. Forse il Vossler vuol dire qualcosa di simile, quando a questo punto sottolinea l'elemento classico della poesia in questione.⁵¹ Ma l'antitesi tra classico e romantico, che il Vossler usa qui pur con prudente limitazione, non mi sembra troppo felice per i secoli XIII e XIV; non colpisce bene nel segno e dà luogo a malintesi. La dialettica del sentimento, che qui rappresenta la novità, è di gran lunga un'ispirazione romantica piuttosto che classica e quanto noi vi sentiamo di classico non l'ha posseduto nessuno di quei poeti, tranne che Dante. Nelle canzoni lo estasia lo "excellentissimus gradus constructionis"; il Vossler le chiama canzoni pompose e vistose, che superano brillantemente una grave difficoltà, e le contrappone a quelle che "ci parlano più per il loro sentimento che per la loro arte, e soprattutto per la naturale freschezza e semplicità della loro lingua"⁵²; questi sono i cantori del sentimento immediato e della composizione quasi puramente preconcettuale, che "cantano come canta l'uccello," e che Dante sdegnava di nominare. È certamente vero che Giraut de Borneill, Folchetto di Marsiglia, Arnaldo Daniello e altri poeti citati da Dante non possono più poetare così spontaneamente, dall'empito del sentimento, come Jaufré Rudel e Bernardo di Ventadorn,⁵³ e che essi si sforzano di superare una grande difficoltà; ma le loro poesie non sono affatto solo opere rappresentative e non è *l'art pour l'art* la dottrina nascosta nei versi oscuri e nell'arte della rima. Come quasi dappertutto nelle opere manieristiche dell'arte medievale — e così pure nel manierismo vero e proprio del XVI secolo — è contenuto in esse uno spiritualismo

⁵¹ *Op. cit.*, vol. II, p. 437.

⁵² *Op. cit.*, p. 436.

⁵³ Si deve notare che questa ripartizione ha solo valore approssimativo. Quando Bernardo di Ventadorn canta: "Tout m'a mo cor, e tout m'a me, e se mezeis e tot lo mon; e can se m tolz, no m laisset re, mas dezirer e cor volon" [Ella mi ha preso il cuore e tutta la persona, se stessa e il mondo intero, e sottraendosi a me, non mi ha lasciato che il desiderio ed il cuore pieno di brama] (ed. Appel, p. 249) ha un tono molto simile alla dialettica del sentimento.

di derivazione neoplatonica, un misticismo fortemente soggettivo, che nella reinterpretazione e sublimazione del fenomeno giunge all'idea, e che pur tuttavia si sforza di mantenere il fenomeno alla sua singola particolarità. Nessuno di loro ci è riuscito; la loro spinta espansiva, che riguardava tanto la profondità dell'anima quanto la colorita ampiezza del mondo esterno, non trovò soddisfazione. Il loro metaforismo scivola continuamente, e diventa falso e inesatto, i loro pensieri rimangono nel generico oppure non trattengono l'oggetto particolare, diventano slegati e strani; la struttura, che tende all'unità interna, deve accontentarsi spesso di un surrogato esterno, del tutto artificiale. Tutti hanno una loro tragicità, e questo vale soprattutto per il poeta che Dante ammirava più degli altri, il "miglior fabbro del parlar materno,"⁵⁴ Arnaldo Daniello. Era un talento eccezionale e c'era in lui l'arcana mescolanza di sensibilità passionale e di rigore logico, che anche Dante possedeva; egli fu il primo a usare consapevolmente immagini quotidiane o addirittura grottesche e comiche per dare più intensità all'espressione, e il suo temperamento irruente, aspro e spesso concitato raggiunge occasionalmente per la prima volta quella potenza di passione, formulata antitetivamente, che ha improntato attraverso Dante e la poesia volgare del Petrarca tutta la poesia europea; il componimento citato da Dante ne contiene alcuni esempi e un inizio come questo

Anc ieu non l'aiù, mas ella m'a
Totz temps en son poder...⁵⁵

è addirittura geniale. Ma raramente egli è in grado di continuare così. Il pensiero lotta con la passione e non vi si inserisce; l'ascoltatore deve cercare significati artificiosi e nascosti, e l'effetto generale si spezza. Ma non si deve prendere per pompa capricciosa ciò che era ethos ed espressione necessaria; è la lotta del pensiero, che si sforza di afferrare il fenomeno, e ricade sempre nel vuoto, nel gioco dei concetti, uno spettacolo di interesse non solo estetico, perché la via del pensiero verso il reale passa per la poesia, e non solo esteticamente c'è qui forse l'inizio di una evoluzione significativa.

Piaceva a Dante in quelle poesie lo *excellentissimus gradus constructionis*, la ricchezza dei costrutti e il tono elevato della dialettica del sentimento. Egli non vede che cosa lo distingue dai suoi maestri, e

forse egli non riconobbe e non formulò mai chiaramente la differenza. Oppure si deve vedere una certa allusione ad essa nella frase *et fortasse utilissimum foret* che introduce l'accenno agli autori antichi? "E forse gioverebbe, per assuefarsi ad essa (la costruzione elevata), aver letto i poeti latini..." Certo è la cosa più utile, se si vuol venire in chiaro della novità che significa qui Dante. Non che si voglia parlare di una teoria dell'influsso dell'antichità. Anche i poeti precedenti leggevano autori classici, e anche per Dante la cosa primaria era una ricerca di forma interna, che egli possedeva già in alto grado quando ne trovò la conferma e il modello nella poesia di Virgilio e degli altri. Ma egli rinnova la poetica e la retorica degli antichi con più efficacia e completezza che qualsiasi poeta prima di lui, naturalmente con mezzi ben diversi da quelli antichi.

Infatti, la regolarità della composizione si basava per i poeti provenzali sulla struttura delle strofe e sulla rima; avevano la parola raffinata, amavano il gioco delle parole e delle rime; ma la vera base dello stile illustre, l'arte del periodo, era loro piuttosto estranea. Certo i provenzali del secondo stile usarono spesso alcune forme retoriche, dettate dalla loro inclinazione all'antitesi; si pensi per esempio come Giraut de Borneill nella famosa canzone delle antitesi ("Un sonet fatz malvatz e bo" [Faccio un sonetto cattivo e buono]),⁵⁶ usi accanto alla cesura regolare dopo la 4ª sillaba, una sorta di parallelismo sintattico, piuttosto monotono e primitivo, si deve ammettere. Arnaldo è più ricco e ardito, ma il centro del suo sforzo formale sta nell'arte della rima, e se anche il suo editore Canello loda a ragione la mancanza di zeppe e parole di ripiego nelle sue poesie,⁵⁷ la ricerca di effetti sonori e di acutezze formali danneggia decisamente la sua costruzione. Non sono rari singoli passi di grande pregnanza, ma le sue frasi non mostrano mai, ancor meno che in Giraut, un libero e continuo fluire e una distinzione evidente fra le parti.

Dante unisce in modo mirabile l'arte d'intrecciare le rime con la regolarità e l'esattezza del periodo. Lo scarso e schematico tentativo che il Guinizelli aveva fatto nella grande canzone "Al cor gentil," cercando di dare in ogni strofa lo stesso spazio e lo stesso ritmo all'enunciazione e alla spiegazione metaforica, diventa per Dante un libero gioco; già nello spazio ristretto del sonetto egli si muove con tutta facilità e scorrevolezza. La naturale regolarità di una costruzione come il sonetto "Tanto gentile" non ha bisogno di commento; che la fine di ogni pe-

⁵⁴ *Purg.*, XXVI, 117.

⁵⁵ Ed. Canello, Halle 1883, p. 102. [Io non l'ho mai avuta, ma ella m'ha / Sempre in suo potere.]

⁵⁶ Ed. Kolsen, p. 334.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 16.

riodo coincida con le divisioni metriche, che la fine del verso con la rima conchiuda un "kolon," oppure la parte messa in rilievo ("la donna mia") stia a sé, secondo un piano e un senso, specialmente che i versi corrispondenti per posizione metrica e rima mostrino anche un parallelismo nel senso e nella sintassi, e che tutto questo non sembri artificioso, ma sia chiaramente la forma di espressione naturalmente adeguata all'oggetto: tutto ciò risulta indiscutibile a un'attenta lettura. Credo di spiegare e dimostrare nel modo migliore la chiarificazione dei singoli periodi raggiunta da Dante se riporto qui alcune frasi un po' complicate delle canzoni che egli stesso cita come esempi di stile elevato. Arnaldo, in una delle sue canzoni meglio composte, quale è quella di cui si parla, scrive nella seconda strofa⁵⁸:

D'autras vezer sui secs e d'auzir sortz
 Qu'en sola lieis vei et aug et esgar;
 E jes d'aisso noill sui fals palazentiers
 Que mais la vol non ditz la bocal cors;
 Qu'eu non vau tant chams, vauz ni plans ni puois
 Qu'en un sol cors trob aissi bos aips totz:
 Qu'en lieis los volc Dieus triar et assire.⁵⁹

Non basta notare come i singoli nessi divengano trascurati e imprecisi nel loro significato dal terzo verso in poi, come la stessa congiunzione sempre ritorni, con significato diverso o anche con lo stesso; bisogna osservare che il limite tra coordinazione e subordinazione delle singole parti del periodo scompare, e che le parti sono giunte al loro posto sintattico senza un piano, del tutto casualmente e arbitrariamente. Si senta ora il Guinizelli⁶⁰:

Da llei non ò sembiente,
 ed ella non mi fa vist'amorosa;
 perch'eo divengn' amante
 se non per drecta força di valore
 che la rende giojosa;
 onde mi piace morir per su' amore.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 115. [Si tratta della canzone che comincia: "Sols sui qui sai lo sobrafan..." (Sono il solo a conoscere l'eccessivo dolore).]

⁵⁹ [Sono cieco alle grazie d'altre donne, sono sordo alle loro voci / A lei sola faccio attenzione, per lei sola ho occhi e orecchie / e non le rivolgo qui vane adulazioni: / il mio cuore la desidera più di quanto la mia bocca non ne faccia fede. / Posso andare per poggi e valli, per campi e piani / Ma in un solo essere persevero nel trovare tutte le virtù. / Dio le scelse per la mia donna e le fissò in lei.]

⁶⁰ Monaci, p. 301.

Qui tutto è assolutamente chiaro e evidente; ma è poi proprio un periodo? Lo è tanto quanto quello di Arnaldo; quanto al senso lo è, almeno fino al penultimo verso, ma dal punto di vista sintattico non è riuscito; rimane una costruzione affastellata e nascostamente paratattica. Si faccia ora seguire un periodo della canzone di Dante⁶¹:

E certo e' mi convien lasciare in pria,
 s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei,
 ciò che lo mio intelletto non comprende;
 e di quel che s'intende
 gran parte, perché dirlo non savrei.

Di nuovo ogni parola di commento sarebbe superflua; una frase così non era stata mai scritta nel medioevo prima di Dante, sebbene di lui ci siano dei periodi anche più belli. Si noti solo la posizione del "ciò," che è il centro di tutto, e si osservi come il rilievo datogli e quello del "gran parte," anch'esso così in risalto, costituisce un sostituto più che valido del *pêv* e *δὲ*. La canzone però non è veramente dello stile giovanile del poeta e poiché noi qui vogliamo parlare specialmente di questo e mostrare che la voce di Dante fu una voce nuova fin dal primo giorno, dobbiamo ricorrere ancora alla *Vita Nuova*. Qui non si può dire che Dante preferisca complicati periodi ipotattici: certo egli ha imparato molto dalle scuole dei retori, dalle *artes dictandi*, ma questo si risentirà solo dopo, in epoca più tarda, nel *Convivio* e nelle canzoni posteriori. Ogni parte conserva la sua autonomia; molto spesso esse sono coordinate e non di rado certune sono addirittura strappate dal resto per l'improvviso sopraggiungere di una nuova costruzione. Per lo più le frasi sono semplici ed è facile trovarne a prima vista la struttura. Ma, come già dicemmo sopra, dinanzi a questa semplicità bisogna andar cauti: essa è il risultato di un lungo processo di purificazione formale, della ricerca stilistica di molte generazioni. "E qual è stata la mia vita, poscia che la mia donna andò nel secol novo, lingua non è che dicer lo sapesse": per formare questa semplice frase che con il sentimento afferra lo stato delle cose e la cui arte retorica consiste tutta nella doppia anticipazione sintattica del punto essenziale, erano stati necessari il fiorire del sentimento d'amore stilnovistico, che sente vero e naturale il contenuto di una frase come questa, una lingua che ancora nel XIII secolo era davvero un volgare del latino, e il genio di Dante. Perché anche tra i compagni dello *Stil Nuovo* non ce n'era

⁶¹ *Opere*, p. 202.

nessuno che sapesse presentare con tale semplicità le ricchezze del cuore. Proprio il più notevole di loro, Guido Cavalcanti, non riesce a liberarsi dai mezzi artistici dei tardi provenzali, non appena egli componga in tono elevato. Fra i paradigmi di stile riportati nel passo del *De vulgari eloquentia*, c'è anche una sua ballata⁶²:

Poi che di doglia cor conven ch'ì porti,
e senta di piacere ardente foco,
e di virtù mi traggo a sí vil loco,
dirò com'ò perduto ogni valore.
E dico che i miei spiriti son morti
e 'l cor ch'à tanta guerra e vita poco;
e se non fosse che 'l morir m'è gioco
fare 'ne di pietà pianger amore.
Ma per lo folle tempo che m'à giunto,
mi cangio di mia ferma opinione
in altrui condizione
sí ch'io non mostro quanto sento affanno
là 'nd'io ricevo inganno;
che dentro da lo cor mi passa amanza
che se ne porta tutta mia possanza.

Se Dante in questo passo, tra tante grandi canzoni, riporta come esempio di stile elevato questa breve poesia, si può supporre che tra le poesie dell'amico d'un tempo essa gli fosse la più cara. Doveva piacergli in questi versi il tono di passione e di confessione, l'arditezza della collocazione di alcune parole, la brevità quasi superba e l'oscurità delle antitesi. Ma sotto questa alterezza si nasconde un nervosismo spasmodico e un'impotenza che, ereditati dal *trobar clus*, diventarono attraverso il Petrarca il punto di partenza di una tendenza poetica estremamente soggettivistica. Da quei versi risulta solo l'elemento più personale, la situazione intima in un isolamento quasi monomaniaco. Neppure un frammento di realtà formata vi è compreso, l'allusione allo spunto iniziale rimane generica e oscura. I legami sintattici sono chiari, anche se di gran lunga meno netti che in Dante; il vigore della poesia non sta in essi, ma nelle parole e nei contenuti antitetici. Proprio come nel *trobar clus*, la volontà formale si esaurisce in una concettosità eseggetica soggettivistica; essa conferisce alle parole e ai gruppi di parole un'atmosfera peculiare, che rivela dialetticamente l'interiorità dell'autore. Solo che il Cavalcanti, nel suo soggettivismo, è senza confronto

più sicuro che Arnaldo, in parte perché nel frattempo lo *Stil Nuovo* aveva creato una codificazione dei concetti e delle metafore che si adattava al soggettivismo estremo molto più naturalmente che la lingua dei provenzali, in parte perché anche la personalità ardita e versatile del poeta precorse con consapevolezza e coerenza una forma spirituale che fiorirà solo in epoca molto più tarda; è assai indicativa l'ammirazione che, per esempio, Lorenzo de' Medici esprime per lui. Tuttavia il genio del Cavalcanti, come il *trobar clus*, ha base nella retorica dei concetti dello spiritualismo del mondo volgare e non ha nulla a che fare con il bagliore di autentica antichità, a cui Dante deve l'evidenza sensibile del reale e l'arte della costruzione del periodo. Nella *Commedia* l'amico di gioventù compare in un passo molto discusso in opposizione a Virgilio: "Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno."⁶³ Certo il passo non deve essere spiegato essenzialmente da un punto di vista estetico; dal contesto con la domanda del padre del Cavalcanti risulta che si tratta di Virgilio, messo di Beatrice, la guida illuminata dalla ragione, e non di Virgilio poeta. Tuttavia essi sono difficilmente separabili. Perché per Dante Virgilio era la quintessenza della ragione proprio in quanto maestro di stile elevato, di una ragione poetica per mezzo della quale il reale è soggiogato e diventa visione. Solo da questa ragione antica egli imparò lo stile elevato, che fondò la sua fama: essa gli diede quello che predecessori e contemporanei non erano stati in grado di dargli.

Vogliamo riassumere ancora quanto abbiamo detto sulla poesia giovanile di Dante. In essa non c'è, dicevamo, un vero mutamento né di contenuto, né di modo di pensare; vi risuona invece una voce nuova di una pienezza e di un vigore finora inauditi. Abbiamo raccolto alcuni dei caratteri di questa voce, senza ordine, così come ce li presentava l'argomento: essa ama raccontare l'avvenimento e sa farlo con efficacia e vivezza, non comunica ma evoca e richiama; delimitando e connettendo, essa dà ordine alla struttura concettuale, allo stile della dialettica del sentimento, ripreso dai provenzali e dal Guinizelli, trasformando la sua concitata molteplicità in un'unità scorrevole e conclusa. A questo modo di formare il contenuto corrisponde un senso della regolarità e chiara articolazione del periodo che è affine a quello antico. Possiamo ora cercare di ordinare questi caratteri, di formulare quanto hanno in comune, di ricercarne l'origine, che deve stare nella personalità di Dante.

⁶² Ed. Rivalta, p. 130.

⁶³ *Inf.*, X, vv. 52 sgg.

Ne risulta subito che i due ultimi caratteri, che si riferiscono alla composizione del contenuto e della lingua, sono solo due modi di apparire della stessa cosa, e cioè della ricerca di unità articolata. Possiamo allora parlare di tre caratteri, che sono realtà, evocazione, unità; e possiamo ordinarli in modo da partire dall'intuizione interiore, la cui eccezionale intensità genera il realismo, e considerare l'unitarietà come conseguenza necessaria di questa intuizione, in quanto l'intuizione viva comprende sempre l'unità articolata, e non le parti; oppure, viceversa, possiamo partire dalla tendenza all'unità, che, quanto più si fa sentire con passione e vigore, tanto più urge e costringe alla comprensione della cosa singola, organica e reale, perché può trovare soddisfazione ed effetto solo nella forma di essa. In entrambi i casi, il carattere intermedio, l'evocazione, viene solo a indicare l'intensità e in entrambi i casi bisogna riconoscere che in tutti e tre i caratteri si tratta della stessa forza, che agisce nello stesso senso, ma solo muovendo da punti diversi. Questa forza è l'unità della persona, e si chiama Dante, e per definirla nel suo sorgere e nel suo svilupparsi, dobbiamo occuparci delle notizie personali che di lui ci sono tramandate.

Egli discende da una vecchia famiglia della città, che però al tempo della sua giovinezza non doveva distinguersi particolarmente né per autorità né per ricchezza; sembra che sua madre fosse morta presto, su suo padre ci sono oscure allusioni nella tenzone con Forese Donati,⁶⁴ che ci fanno supporre una vita poco onorevole e una morte infelice; però molti passi dell'opera di Dante e le notizie che altri ci danno di lui, dicono che la sua educazione fu eccellente e vasta e che negli avvenimenti sociali, politici e militari della sua giovinezza egli ebbe la parte che competeva al suo stato. I nomi dei suoi amici e il matrimonio che strinse confermano quanto già ci rivela la sua poesia giovanile, che egli allora era di casa nella cerchia dirigente della nobiltà e dell'alta borghesia fiorentina; tuttavia probabilmente egli deve questa posizione più al fascino della persona e al talento che alla famiglia e alla posizione sociale, e quindi essa era soggetta a certe oscillazioni, come molti indizi ci lasciano supporre; perché la stima dei meriti personali è soggetta al favore, al capriccio, alla moda in maggior misura che il rispetto per i privilegi ereditari. Tuttavia non mi sembra opportuno voler trarre da tali indizi (per esempio il sonetto di rifiuto del Cavalcanti o la tenzone con Forese) conclusioni troppo ampie e specifiche; e così pure non è probabile che Dante fosse mai stato veramente povero prima dell'esilio; l'ammontare dei debiti che egli fece poco prima del

1300 dimostra piuttosto possibilità di trovar credito che non miseria, e il tono con cui egli in esilio lamenta la miseria e l'incertezza della sua reputazione mostra senza alcun dubbio che prima non aveva conosciuto questi disagi.

L'esperienza decisiva della sua giovinezza, il dato fondamentale della sua vita furono gli eventi che egli stesso ha rappresentato come la vita nuova, cioè la storia del suo amore per Beatrice. Per la nostra indagine è indifferente sapere chi era Beatrice, e se essa sia vissuta davvero; la Beatrice della *Vita Nuova* e della *Commedia* è una creazione di Dante e non ha quasi a che fare con una giovane di Firenze che più tardi sposò Simone de' Bardi. E se essa d'altro canto è niente più che una allegoria di mistica sapienza, resta in lei tanta realtà e personalità che si ha il diritto di considerarla una figura umana, che possano o no quei dati di fatti reali riferirsi ad una persona determinata. Il ragionare in termini di aut-aut — o Beatrice visse e Dante l'amò veramente, e allora la *Vita Nuova* è una poesia nata da un'esperienza, oppure tutto è un'allegoria, e perciò un'illusione, una costruzione non poetica, e uno dei nostri ideali più belli è distrutto — questo modo di giudicare non è soltanto ingenuo, ma anche antipoetico. Tutti i poeti dello *Stil Nuovo* hanno una amata mistica, a tutti loro accadono le stesse, stranissime esperienze amorose, a tutti loro Amore dispensa o rifiuta doni, che sembrano più un'illuminazione che un godimento dei sensi, tutti appartengono a una specie di lega segreta, che determina la loro vita interiore e forse anche esteriore: e solo uno di loro, Dante ha saputo rappresentare quei fatti esoterici in modo tale che devono essere accettati come autentica realtà, persino quando sono assolutamente misteriosi nei loro motivi e nelle loro allusioni. Questo è decisivo per la natura poetica del loro autore, e non si capisce perché si debba riconoscere maggior forza di ispirazione a un'esperienza erotica che può succedere a ogni uomo, che non a un'illuminazione mistica che è capace di conservare l'evidenza delle cose; come se la *mimesis* poetica dovesse essere una copia di cose determinate, e non fosse piuttosto autorizzata a fondere a suo piacimento il suo materiale di realtà, tratto dall'infinito numero delle cose di cui la memoria dispone.

Dunque la poesia della *Vita Nuova* non è utilizzabile come materiale biografico in senso pragmatico: gli avvenimenti che vi succedono, gli incontri, i viaggi, i discorsi possono non aver avuto luogo nel modo che vi si dice, e non consentono neppure conclusioni che possano essere messe a profitto per la biografia. Ma per la biografia interiore di Dante, l'opera è decisiva. Essa mostra la derivazione della sua struttura spirituale dal misticismo erotico dello *Stil Nuovo*, e insieme il posto che

⁶⁴ *Opere*, p. 85, LXXIV, vv. 8 sgg.

specialmente gli compete entro quel movimento. Già nell'opera giovanile infatti si rivela una forza ordinatrice unitaria, una coerenza a lui peculiare nel dar forma alle cose, che legava in un tutto le manifestazioni astratte e polivalenti dello *Stil Nuovo*. Nonostante tutte le sue stranezze e i malintesi derivatine, l'opera suscita e mantiene nei lettori un'impressione ben definita e senza dubbio giustificata, l'impressione di una esperienza, mediante una visione, in cui la perfezione diviene cosa sensibile, di una peripezia prima fortunata, e poi sfortunata, e infine d'una separazione definitiva, che si svela come la vera riunione o almeno la certa speranza di essa. Molte cose singole vi sono strane, soprattutto quelle terze persone che compaiono nella suddetta peripezia, la "donna dello schermo," la fanciulla morta e le figure introdotte più tardi; ma anche se non si capisce il loro significato, o lo si capisce solo a metà — e chi lo capirebbe tutto! — questo non incrina affatto la forma dell'opera, perché dal complesso viene a quelle figure e a quegli avvenimenti misteriosi una realtà irrazionale e sensibile, che anche se non interpretata trova accoglienza nella fantasia. Ma l'oggetto stesso della visione, la mistica saggezza mandata da Dio, ha qui, come in nessun altro dei compagni dello *Stil Nuovo*, caratteri così evidenti di fenomeno sensibile che noi ci sentiamo autorizzati a chiamarla Beatrice, al pari di Dante, senza con questo voler dire che una giovane fiorentina sia servita di modello alla sua creazione.

In Beatrice il motivo orientale-cristiano della divina perfezione incarnata, la *parusia* dell'idea, prese una strada che fu decisiva per tutta la poesia europea. Il temperamento severo e appassionato di Dante, il suo desiderio sempre presente di realizzare il giusto, non sopportava una esperienza, una visione, che non potesse essere subito legittimata dalla ragione e dall'azione; l'arcana verità, che qui fu insieme il primo dolcissimo incanto dei sensi, egli la trasse dall'ambito della particolare, oscura lega segreta e su di essa fondò la realtà; la nostalgia di essa non è divenuta nel suo cuore infruttuosa eterodossia o misticismo informe. La Donna esoterica dei seguaci dello *Stil Nuovo* appare ora a tutti nel suo significato; essa è parte ordinata e necessaria, prevista nei consigli divini, della redenzione; in quanto sapienza teologica, Beatrice, la beata, è la necessaria mediatrice della salvezza per gli uomini che mancano di conoscenza. Questa sua posizione può avere un che di pedante e di non-poetico per i romantici increduli del XIX secolo; ma per Dante, il tomista per il quale sapere e fede erano cosa unica, l'amata sibillina — cui Maria ha dato il potere di salvare lui Dante con lo svelargli gradualmente la reale verità, il vero pensato e il vero essere —

non è una figura mista, ibrida, costruita, ma la reale sintesi sensibile e razionale della perfezione.

Molteplici motivi di origine diversa si intrecciano in questo mito della perfezione incarnata; Beatrice è insieme una santa cristiana e un'antica sibilla; come amata terrena è un sogno giovanile, i cui contorni sono a stento conoscibili, e come beata, membro della gerarchia celeste, è una figura reale. Forse il tratto particolare in lei non sembrerà a prima vista quello cristiano. Già il Minnesang possedeva nella poesia d'amore motivi cristiani; i caratteri del dolore terreno e dell'ascetismo, propri di un santo, sembrano mancare in Beatrice, mentre l'elemento didattico, la rivelazione della verità segreta, sono sincretistici e della tarda antichità, ma non veramente cristiani. E tuttavia la novità della creazione dantesca di Beatrice, che la distingue da un lato dalla Donna dei trovatori, dall'altro dai miti antichi e dalle allegorie della tarda antichità, è eminentemente cristiana, più profondamente cristiana che la tendenza del Minnesang ad appoggiarsi al culto dei santi: è il motivo dell'incielarsi e trasfigurarsi nella conservata figura umana. La Sibilla è un essere ultraterreno, e non fu mai altro; la Donna dei trovatori, come essere ultraterreno, è solo una metafora. Gli dei del mito, che scendevano in terra, erravano per il mondo degli uomini talvolta non conosciuti, ma non contrastati nella loro divinità, intatti nell'intimo, restavano dei. Solo Cristo fu l'uno e l'altro: fu uomo e si trasformò, e per il credente egli si trasforma di nuovo ogni giorno.

Per quanto evanescenti e appena sfiorate, la vita e la passione terrena di Beatrice esistono; noi sentiamo il profumo della sua persona umana, che era giovane e meravigliosa; aveva sofferto ed era morta; assistiamo al suo incielarsi, e nella trasfigurazione dell'aldilà vediamo mantenuta e potenziata la sua contingente figura terrena. Perciò la *Vita Nuova* non è, come alcuni oggi asseriscono, un'opera giovanile disarmonica e non originale; certo le sue oscurità sono innegabili, e innegabile è che essa nasce da una violenta esagerazione dello stile del tempo; ma la necessità di tale esagerazione nasceva dall'essenza cristiana dell'oggetto, dall'inclusione consapevole della problematicità e incertezza terrena nella perfezione; oscurità di ugual origine si trovano in ogni opera mimetica veramente cristiana e soprattutto nei libri del *Nuovo Testamento*. La *Vita Nuova* è piuttosto il primo gradino necessario del concetto dantesco di realtà, il suo vero germoglio, il necessario preludio della *Commedia*. Perché ciò che Dante fu ed è, il poeta cristiano della realtà terrena conservata nell'aldilà, nel compimento attraverso il giudizio divino, lo è divenuto nella sua esperienza giovanile, e la *Vita Nuova* è la testimonianza di questo divenire.

La sua vita attiva nel mondo sta sotto il segno della sua giovinezza fino all'ultimo giorno. Origine, educazione, sapere, tendenze fondamentali politiche e filosofiche, sono fuse nell'esperienza giovanile passionale-poetica, penetrate dalla sua sostanza; e l'unità così conquistata è poetica. Dante ha vissuto un'intera vita poetica, e tutta la sua persona ha sempre la figura del poeta, naturalmente non nel senso stoico-epicureo o addirittura romantico di un estraniarsi dal mondo, di un'esistenza solo teorica, contemplativa o sognante. L'uomo cui Beatrice concedette il dono meraviglioso del suo saluto aveva tal potenza e tal forza espansiva nel suo intimo che poteva aver l'ardire di inserire il suo destino personalissimo in quello più universale, anzi, partendo da quello, addirittura di dar nuova forma all'ordine universale del mondo, al grande spettacolo, mobile pur nella sua quiete, del cosmo cristiano. Poetica è la sua vita con tutte le sue azioni e le sue aspirazioni, perché egli deriva e legittima la ragione pratica e l'azione da una visione poetica, perché il suo intento è la visione. L'*ethos* del "cor gentile," una forma spirituale in origine totalmente chiusa in sé, esoterica e irreale, spezza i suoi limiti e diventa reale e universale. Si è cercato di caratterizzare la *Commedia* come una continuazione della forma provenzale del sirventese; e come il sirventese, nel suo ambito ristretto, è il lato polemico-negativo di una forma di vita costruttiva, così le invettive e le rampogne della *Commedia* sono solo l'espressione di un'intuizione che vuol dar forma al mondo, e le cui radici stanno nascoste nella poesia d'amore della sua gioventù, nella sua concezione dello *Stil Nuovo*. Nella possente volontà di Dante l'esoterismo poetico, la separazione della vita del sogno poetico da quella empirica, che si deve vivere ogni giorno, non trovò posto duraturo; la visione della perfezione, che gli era stata concessa, diventò qui misura reale delle cose, ed egli possedeva la ferrea, inflessibile capacità di usare questa misura praticamente e di assoggettarle la pienezza della vita.

La sua sfortunata attività politica non può essere altro che l'espressione di tale aspirazione. La sacra misura della bellezza e dell'ordine perfetti, che egli aveva conosciuto e rivissuto, fu il motivo della sua prassi politica come già aveva determinato la sua teoria. Solo così si può spiegare in modo soddisfacente la sua carriera politica, sui cui inizi e sulle cui cagioni non ci è rimasta alcuna chiara notizia. Si compiva definitivamente a Firenze in questo tempo un importante rivolgimento sociale, il trapasso del potere dalle stirpi nobili feudali all'alta borghesia del commercio e della finanza; il quadro della storia cittadina è confuso dalle lotte personali e familiari, dalla politica esterna di dominio e da alcuni slogan ancor sempre efficaci, ma ormai di-

venuti senza senso; la divisione in caste è incerta, la posizione del singolo nel partito non è determinata dalla sua origine, ma da intrighi, motivi d'opportunità economica, relazioni e preferenze; il numero delle persone influenti e attive è molto grande in rapporto al numero degli abitanti; insomma è il quadro della prima crisi di una giovane democrazia, in cui gli istinti scatenati di guadagno e di potere urgono e si impadroniscono dello Stato. Casuali relazioni d'affari, imprevedibili avvenimenti di strada, raggruppamenti sempre mutevoli delle città vicine, causano un'incerta politica di forza, nessuno è sicuro della sua vita e dei suoi averi, le persone al potere cambiano con una rapidità sorprendente; mentre tra le quinte alcuni uomini molto abili e senza scrupoli, appoggiandosi agli esponenti di interessi esteri di politica mondiale, pongono le basi di una posizione di grande potenza economica, che più tardi avrà un'importanza anche politica. Principio di tutto questo stato di cose è la decadenza dell'ordine ideologico del mondo; il grande legame ordinatore della vita, l'universale pace cristiana del mondo nelle braccia del papa e dell'imperatore, mai realizzata e ostacolata in Italia da altre tendenze, non era ormai più in grado di opporsi alle scosse interne e esterne ed era caduta anche come meta dell'aspirazione generale; quell'idea continuò a mantenersi oltre il Trecento solo più in forme fortemente soggettivistiche; per la vita politica dei comuni intorno al 1300 la sua importanza era spenta. Enormi forze individuali si liberarono, cominciarono a muoversi e ad agire in concordia o in contrasto fra loro; i rapporti coll'imperatore o il papa, che una volta, almeno ideologicamente, erano le posizioni base dell'ordine terreno, non erano più che le pedine di un gioco e venivano mosse come la situazione del gioco lo richiedeva. Dopo le sconfitte degli Hohenstaufen e l'interregno, l'impero, in Italia, era impotente; e papa era il violento Bonifacio VIII, di cui si può dire bene e male, uomo straordinariamente ricco di doti e di vizi, che però certamente non era quello che il suo posto esigeva da lui, e cioè sostegno e rappresentante di una istituzione divina. Che egli non lo fosse, poteva giustificarlo l'insufficienza umana, che necessariamente non può mai essere all'altezza di una tale posizione; ma Bonifacio non lo voleva neppure. Con tutte le sue doti egli è un uomo contraddittorio, caotico, pieno di istinti di potenza e di interessi pratici. Le sue azioni non sono propriamente cattive in senso cristiano, ma semplicemente non cristiane; egli è tutto passione terrena, senza una direzione, una coerenza interiore e, nella sua posizione, un vero segno di quella crisi decisiva della ideologia politica cristiana. Quest'uomo fu l'avversario di Dante; egli voleva sfruttare la confusa situazione delle città toscane, per impadronirsene;

vinse solo apparentemente, per breve tempo, e tosto precipitò nel caos che egli stesso aveva suscitato. Ma intanto, pur vinto, Dante aveva superato l'opportunismo che aveva determinato almeno la sua prima attività politica; dalla caduta del suo avversario non volle e non poté trarre alcun vantaggio, perché i nuovi vincitori gli erano odiosi ed estranei quanto il caduto.

L'opinione di molti, che Dante Alighieri fosse un politico medievale e reazionario, che non capisse il nascere di nuove forme sociali e contrapponesse nel suo fanatismo dogmatico e violento alle vive forze della storia le rigide forme di un'ideologia non più valida, questa opinione può ben essere sostenuta, ma a nostro giudizio essa pone gli accenti in modo sbagliato; perché è prigioniera dei pregiudizi del nostro tempo, che ha sviluppato unilateralmente le idee di evoluzione e di immanenza, e che si sforza di escludere totalmente dal pensiero politico e storico gli elementi statici e trascendenti. Dante non fu un ideologo incapace di pratica; in patria egli fu presto chiamato a un'importante attività pratica e politica, lavorò come membro di commissioni tecniche, visse in una società di uomini che in grandissima parte erano attivi negli affari, e i principi che lo ospitarono durante l'esilio seppero apprezzare e sfruttare la sua abilità diplomatica. Se egli dunque, dopo un infelice tentativo di imporsi entro le forze e i partiti esistenti, restò in un isolamento quasi totale, se tutte le sue speranze lo tradirono, ed egli morì da povero esule, senza influenza e senza più peso politico, questo accadde non perché gli mancasse la capacità di riconoscere le forze vive della storia e di collaborare ad esse, ma perché dovette allontanarle da sé. Per lui "storia" e "sviluppo" non sarebbero valori di per sé validi; egli cercava il segno che presiedeva e dava un senso all'accadere del momento, trovava solo caos, aspirazioni illegittime dei singoli e di conseguenza confusione e sciagure. Per lui la misura della storia non è la storia stessa ma il perfetto ordine divino del mondo; un principio statico e trascendente, che però non per questo era astratto e morto; nella sua giovinezza egli aveva contemplato la perfezione divina: per lui essa era esperienza sensibile e la forma di un'aspirazione che esigeva di essere realizzata. Di questo si parlerà ancora più ampiamente in seguito; qui si vuol solo sottolineare che non è lecito attribuire alla mente più universale e al più grande conoscitore di uomini del suo tempo errori ed equivoci primitivi, per spiegarne la sfortuna politica. Egli fu sfortunato perché non poteva avere successo e fortuna, non perché, per esempio, misconobbe lo sviluppo municipale e non seppe vedere le probabilità di successo del suo gioco politico, di modo che uno storico moderno (che naturalmente guardando il passato può collegare

molte cose, che nessuno allora poteva vedere) può criticarlo; fu sfortunato perché lo sviluppo dei comuni gli pareva non importante o addirittura condannabile, perché i suoi principî erano al di là di ogni calcolo. Se commise un errore, fu di non aver fatto ancor prima "parte per se stesso,"⁶⁵ e di aver concesso tanto all'opportunismo, fino all'esilio e ancor dopo per un certo periodo, da prendere per alleati nel suo odio contro il papa quelli che trovava, sebbene senza dubbio sentisse che i Cerchi, i Bianchi, erano altrettanto cattivi, ma ancor più vili e meschini dei loro avversari.

Come Beatrice ha dato forma alla sua vita, così ella gli diede anche la voce, che è l'immagine di quella perfezione articolata e in sé riposante, che egli aveva visto; ma ci guardiamo dall'usare il termine tanto abusato di "classico," perché questo stile nuovo, concluso e ostile a ogni stravaganza formale, nasconde in sé un elemento di impulsiva inquietudine che era assolutamente ignoto ai poeti e agli artisti antichi: l'aspirazione al rapimento e alla trasfigurazione. In molti uomini del suo tempo e delle epoche vicine questa aspirazione predominò tanto che l'intuizione sensibile andò in rovina e si ebbe una completa dedizione mistico-contemplativa dello spirito alla figura trascendente della loro speranza; ma qui essa trovò un uomo che aveva un così forte senso dell'esistenza terrena e tanta coscienza della propria forza, che questa via d'uscita venne meno. Egli aveva visto sulla terra la figura della perfezione, che l'aveva riempito della sua grazia e del suo sovrano incanto; in questo unico evento decisivo egli aveva avuto la visione dell'unione delle cose terrene con il loro archetipo eterno; ormai non poteva più osservare un fenomeno storico senza vedere subito la perfezione che gli compete e la sua distanza da essa; e tanto meno poteva pensare l'ordine divino del mondo senza comprendere nel sistema eterno la massa dei fenomeni, mossi e molteplici com'essi sono. Già nella poesia di Beatrice, della sua vita, del suo rapimento, della sua trasfigurazione, il fenomeno e il reale sono fissati con un'intensità fino allora sconosciuta; è caduto lo spazio vuoto che nella poesia d'amore provenzale rimane sempre tra il mondo della poesia e quello della realtà, onde le allusioni occasionali che si riferiscono a quest'ultimo stanno del tutto a sé, senza vero legame col contenuto vero e proprio; ogni poesia è un'autentica occasione in cui l'avvenimento nella sua esistenza terrena, unica, irripetibile, vincolata, diventa oggetto immediato; esso urge fuori dalla vicenda personale nell'universale, riceve da questo, come per reazione, la sua struttura e la sua forma, e appare ora visione im-

⁶⁵ Par., XVII, v. 69.

mutabile del reale, della particolarità terrena conservata nello specchio di uno sguardo sovratemporale.

Perciò il nascere dello stile poetico dantesco dalla esperienza decisiva della sua gioventù può essere ottimamente rappresentato con l'immagine del seme di grano, che cade su un terreno pronto ad accoglierlo. La mistica dello *Stil Nuovo* fu il terreno da cui uscì la sua opera, come pure le molte creazioni liriche e didattiche degli altri seguaci d'Amore; ma mentre negli altri il soggettivismo esoterico divenne sempre più forte e particolare, mentre la purezza del Guinizelli e il lirismo espressivo del Cavalcanti dopo il 1300 andarono perduti e la cerchia si disfece, mentre la poesia mistica d'amore perdeva ogni splendore in un astratto didascalismo, Dante conservò la visione e secondo la sua immagine dette forma al cosmo cristiano. L'esoterismo arcano e appartato era troppo angusto per il suo cuore; l'esperienza giovanile si trasformò in lui, pur mantenendosi; essa comprendeva il mondo terreno così com'era, e urgeva fuori da esso; diede alla sua voce pienezza e risonanza, gli schiuse la più profonda realtà delle cose, in cui la loro particolarità è mantenuta come *character indelebilis*, e gli fece vedere, nell'imperfetto, nel mutevole, nel mobile, l'unità, di volta in volta perfetta, che gli appariva insieme un pegno e un'immagine dell'eterna unità. E ancora al massimo culmine della sua visione se ne possono riconoscere le radici; non solo perché nell'amata trasfigurata e incielata la mistica dello *Stil Nuovo* domina il suo grande poema cosmico: nell'universalissimo sistema sentimentale e ideale di questo poema è ancora rimasto un profumo di orgoglio giovanile, di superbo e appartato particolarismo, di "agile grazia o di fredda dignità" che ricorda i provenzali, lo *Stil Nuovo* e i giorni della giovinezza fiorentina di Dante.

III

L'oggetto della "Commedia"

La spinta espansiva che la poesia dello *Stil Nuovo* sviluppò nella persona di Dante non poteva limitarsi nell'ambito del sentimento e dell'esperienza mistica; quand'egli entrò nel secondo periodo della sua vita, la giovinezza, che egli stesso definisce nel *Convivio*⁶⁶ il culmine della nostra vita, la misura e la forza interiori erano ormai così mature

e così forti, che, pare nello stesso tempo, egli cominciò a volgere la sua attenzione alla vita pubblica e alle dottrine filosofiche e ad unirle e ad impregarle della sua forma spirituale. In questo suo intento egli rappresenta ancora pienamente la grande tradizione di una visione del mondo affatto unitaria, in mutua corrispondenza nei diversi ordinamenti; quella volontà di concordanza universale che A. Dempf ha caratterizzato molto felicemente come la base della forma principale in cui si estrinseca la concezione medioevale del mondo, la Summa.⁶⁷

Fino alle grandi canzoni e al *Convivio* di Dante, il mondo dello *Stil Nuovo* era rimasto un mondo a sé. Nato da un ideale cavalleresco, raffinato e spiritualizzato in Provenza, allontanato del tutto dal Guinizelli dalla sua origine sociale, era pur tuttavia rimasto limitato nell'ambito di una cultura particolare, sensibile-mistica, ed anche il criterio dell'aristocratica e nobile origine, per quanto già il Guinizelli lo controbattava espressamente, non sembrava quasi separabile da questa formazione artistica con il suo metaforismo e la sua terminologia difficilmente accessibili. Elementi razionali, che ricordano molto nella loro struttura la contemporanea didattica filosofica, erano certo penetrati sempre più in questa poesia; la rappresentazione fondamentale dell'amore come nobile disciplina aveva ricevuto in misura crescente un'impronta etica, affine a una dottrina mistica di redenzione; ma il carattere essenziale dello *Stil Nuovo* era quello di un alto gioco con la passione, era rimasto esoterico, e il suo rapporto, sia con la vita pragmatica e politica, sia con la filosofia scolastica, era incerto e particolaristico. Per quanto concerne la politica, è stato spesso affermato, e ancora negli ultimi tempi, che nelle oscure metafore e allusioni di molte poesie sia nascosto un ghibellinismo ostile alla Chiesa, e che tutta la cerchia poetica abbia perseguito segreti scopi politici; questo non è stato finora dimostrabile, ma in ogni caso la sua importanza politica fu incerta e scarsa; i dotti scolastici la consideravano senza dubbio una tendenza estranea e sospetta. Dante invece ardì inserire il mondo tutto nell'esperienza della sua gioventù e ordinarlo secondo i modi di essa.

Prima che continuiamo, ci sia permessa un'osservazione preliminare. Nelle prossime pagine raffigureremo la via che conduce Dante alla *Commedia* come un ininterrotto progresso e una crescente attualizzazione delle forze nascoste in lui. Ciò è contraddetto da quel passo decisivo della *Commedia*, nei canti 30 e 31 del *Purgatorio*, dove egli si accusa dinanzi a Beatrice di un grave errore, da cui solo il miracolo

⁶⁶ IV, 26.

⁶⁷ ALOIS DEMPFF, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung*, München e Berlin 1925.

della grazia lo ha liberato. Ma la natura di questo errore, che deve aver toccato il nocciolo del suo essere, perché costituisce il punto di partenza del grande poema, ci è nota solo nei tratti più generali. Si è trattato di un allontanamento da Beatrice, di un amore mal diretto, di una ricerca di beni fallaci; questo è tutto quanto sappiamo. Dalle notizie biografiche, e dalle opere che si possono ascrivere con sicurezza al tempo intercorso tra le ultime poesie della *Vita Nuova* e la data supposta del viaggio nell'aldilà, non si può stabilire nulla di concreto. Le concezioni filosofiche che si riflettono nelle canzoni in questione, e gli scopi politici che Dante allora perseguiva, non stanno in ogni caso in contraddizione con lo spirito della *Commedia*; al contrario, sono ampliati nel grande poema e confermati in ogni loro punto essenziale; e le sole mancanze dei sensi, se non comportano la corruzione di tutto l'essere, non possono giustificare i rimproveri di Beatrice e la confessione di Dante in questo passo. Perciò non rimane altro che accettare l'errore come dato di fatto, senza però poterne mostrare le tracce nella vita e nell'opera di Dante; negarlo e privarlo del significato letterale in base al suo significato soteriologico e allegorico, non mi sembra permesso. È molto probabile che dubbi sulla verità della redenzione cristiana, e tendenza a concezioni libere e sensualistiche oppure estremamente averroistiche lo abbiano assalito per un certo periodo; ci allontanerebbe troppo dal nostro argomento il trattare qui dei passi della sua opera a cui queste supposizioni possono forse collegarsi; chiarezza non ne danno.

Invece egli stesso ci lasciò la testimonianza più chiara e definita di quello che è essenziale per la nostra indagine. Nel 12° capitolo del secondo libro del *Convivio* egli racconta come, cercando conforto dopo la morte dell'amata, abbia cominciato a leggere Boezio e il *Lelio* di Cicerone; come gli fosse difficile capirli; come, quando cominciò a capirli, trovasse con rapimento nelle nuove conoscenze una conferma di ciò che egli aveva già visto come in sogno, nella *Vita Nuova*; come egli cominciasse allora a frequentare le scuole e le disputazioni in cui la filosofia veniva veramente insegnata, e nel breve spazio di trenta mesi penetrasse così profondamente in essa, che l'amore per essa cacciò dal suo cuore ogni altro pensiero; e allora cominciò a cantare in sua lode: "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete."⁶⁸ In questa testimonianza sta insieme l'inizio e l'indicazione generale dell'evoluzione filosofica di Dante. Il suo filosofare è nato da un bisogno del cuore, in esso trovò confermato ciò che presentiva da tempo; la sua aspirazione

all'unità universale vi trovò alimento, e subito egli cominciò a ricercare una completa concordanza fra ciò che portava in sé con le conoscenze ora acquisite. Perciò il problema dell'originalità filosofica di Dante è impostato male. Egli è originale nel senso in cui lo sono la maggioranza dei pensatori scolastici, la cui importanza deriva non tanto da un pensiero libero e originale, quanto dalla ricerca di un adeguamento sistematico di diverse tradizioni; e come Tommaso cercava di unire le dottrine peripatetiche con quelle cristiano-platonico-agostiniane, così Dante voleva unire il sistema tomistico con la mistica ideologia del "cor gentile."

Solo un poeta poteva portare a compimento una tale concordanza. Perché la dottrina tomistica e razionale è nemica dell'intuizionismo anche nell'ambito della filosofia; la mistica d'amore dello *Stil Nuovo* era di origine sensibile-poetica e culminava in una rivelazione estatica. Per dar forma poetica al pensiero, o anche per ordinare logicamente gli elementi sensibili-mistici, Dante non trovò dapprima altra via che quella della reinterpretazione, come lo spiritualismo volgare usava da secoli; e così per lui, proprio come per altri, Amore divenne *appetitus rationalis*, il suo oggetto sapienza o filosofia, il mondo degli spiriti *substantiae separatae*, cioè gli angeli della metafisica tomistica. Non ne nacque però quel didascalismo astruso ed arido, che fino allora, anche in Guido Cavalcanti, era comparso come risultato dell'allegoria reinterpretativa. Quasi indipendentemente dalla comprensione del loro contenuto di pensiero le poesie filosofiche — per esempio le canzoni "Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete," "Amor che ne la mente mi ragiona," "Amor che movi tua virtù dal cielo" — sono tra le cose più incantevoli che Dante ha creato, e lo sa egli stesso:

Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragion intendan bene,
tanto le parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli addivene
che tu dinanzi da persone vadi
che non ti paian d'essa ben accorte,
allor ti priego che ti riconforte
dicendo lor, diletta mia novella:
"Ponete mente almen com'io son bella!"⁶⁹

In queste poesie la concordanza di filosofia e di poesia ha trovato le sue forme per la prima volta; ognuna delle due forze spirituali qui

⁶⁸ Opere, p. 192.

⁶⁹ Chiusa della canzone "Voi che 'ntendendo" (Opere, p. 171).

operanti era giunta a un grado di perfezione in cui era pronta ad accogliere l'essenza dell'altra, anzi aveva bisogno di essa. Non è un capriccio paradossale, quello che ci spinge ad affermare che la scolastica dopo Tommaso aveva bisogno del canto. C'è un certo termine estremo della ragione ordinatrice — e nella storia dello spirito a noi nota è stato raggiunto alcune volte, anche se mai così pienamente — in cui essa non è più capace di esprimersi, di compiersi, di risolversi se non nella poesia. La dottrina ontologica di Tommaso, la cui speculazione, in gerarchica ascesa, posa su di una base di severissima autolimitazione e di rigidissimo razionalismo, contiene proprio nella sua disciplina un elemento di appassionata volontà di ordine, che è molto affine allo spirito dello *Stil Nuovo*, quale tuttavia fu incarnato dal solo Dante. L'appassionata volontà di ordine è il tratto comune; ma se Tommaso, senza aver bisogno di uno spunto, costruisce con uniforme sistematica il mondo aristotelico-cattolico, e in questo edificio dà il posto che loro compete a Dio, alle sostanze separate, all'uomo e alla sua anima, al mondo della natura, tuttavia egli non lo riempie con le figure che nomina e descrive e divide. Dante appare circondato dalle figure della sua fantasia poetica, che ogni volta sono sorte da uno spunto irrazionale, e nell'abbandonarsi al pensiero filosofico egli gode della capacità di determinare esattamente per ognuna di quelle la natura, il luogo, la dignità e l'attività che le compete. Con questo ci sembra di aver definito il compenetrarsi di poesia e filosofia dello stile delle canzoni di Dante; e pensiamo in primo luogo a quelle canzoni che sembrano essere nate dopo le poesie della *Vita Nuova* e prima dell'esilio.⁷⁰ Con la reinterpretazione del contenuto personale in uno allegorico-razionale, il primo non è però eliminato: ma è mantenuto come fondamento e deve essere accettato insieme al significato allegorico, perché anche in questo il poeta, legame tra i due sensi, compare come un uomo con la sua esperienza. Non si incrina la purezza del significato logico se, per esempio, ci si rappresentano le intelligenze del terzo cielo, che Dante evoca, come una schiera materializzata di spiriti di luminosa sublimità, senza ricordarci chiaramente quali essenze filosofiche siano qui intese; perché, in quanto egli introduce nella speculazione astratta se stesso come uomo "giunto a un bivio," spinto dall'amore alla decisione, come l'anima del cui bene si tratta, l'elemento concettuale diventa storico, e la storicità, anche senza pieno riconoscimento del concetto, è la sua

⁷⁰ Vorrei attribuire a un periodo stilistico più tardo le poesie per la Donna Pietra, sebbene Michele Barbi, editore del *Canzoniere*, sia d'altro avviso. Vedi *Opere*, p. XII. Le mie citazioni seguono per il resto l'ordine delle *Rime* dato in questa edizione, che mi sembra molto felice.

forma compiuta. E quanto l'incanto delle canzoni filosofiche dipenda dalla partecipazione personale del poeta, si può vedere dalle canzoni in cui egli, abbandonato da Amore, non parla di sé e non rende un'azione interiore; l'impressione che abbiamo descritto viene a mancare, e le poesie a cui pensiamo — per esempio "Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato" oppure "Le dolci rime d'amor ch'i' solia" — non sono quasi altro che trattati astrusi e puramente didattico-polemici, di fronte ai quali appare giustificato il desiderio moderno di una esposizione in prosa di tali argomenti. Ma nessuno che sia sensibile alla poesia sentirà un simile desiderio nelle canzoni in cui Dante dà forma logica al suo destino più personale. Quando l'uomo filosofico, nella sua incompiutezza, dimostrata e formulata da Tommaso,⁷¹ nella contingenza e sotto il peso naturale e acquisito del suo destino, si presenta di fronte alla gerarchia delle essenze pensate ed esistenti, ne deriva sempre la spinta incalzante, dolorosa, alla realizzazione e al perfezionamento di se stesso; è assolutamente legittimo rappresentarla in immagini sensibili, perché solo per mezzo di queste può esserne reso evidente il lato drammatico-personale; le immagini non significano qualcosa d'"altro," ma sono la realtà linguistica del processo interiore, con cui hanno significato unitario e identico. Nasce così nelle canzoni un sistema di corrispondenze, che possono essere separate nel commento e tuttavia sono un'unità. Poesie di così esatta composizione, di tanta arte e di tanto calcolo non sono certo mai state scritte. È una peculiarità di Dante che le immagini non lo trascinino mai fuori da ciò che deve esattamente esprimere, e che la passione non lo alletti mai a divagare nell'approssimato. Il suo intento e il suo genio tendono a raggiungere un'esatta corrispondenza della cosa espressa con l'oggetto, dell'immagine sensibile con il significato razionale, delle parti tra loro, del tutto con la persona che deve accoglierlo. In questo spirito egli tratta anche strofe, verso e rima. L'arte di far riposare in modo assolutamente naturale un contenuto profondo e insieme delicato in una difficile forma strofica, raggiunge nelle canzoni la massima perfezione; nel trattare complicate strutture metriche, egli segue l'esempio di Arnaldo e la tradizione dello *Stil Nuovo*, ma li supera tutti nella naturale armonia, nell'armonioso adattamento dell'oggetto alla sua forma metrica.

⁷¹ Molto ben definita in ÉTIENNE GILSON, *Le Thomisme (Études de philosophie médiévale)*, I, Paris 1922) p. 230: "une sorte de marge nous tient quelque peu en deçà de notre propre définition; aucun de nous ne réalise pleinement l'essence humaine ni même la notion complète de sa propre individualité." [Una sorta di margine ci trattiene un po' al di qua della nostra definizione, nessuno di noi realizza pienamente l'essenza umana o anche la completa nozione della propria individualità.]

L'altro lato della sua volontà d'espansione, quello politico, finisce con la catastrofe del 1302, l'esilio e il successivo distacco dai capi del partito bianco e dai loro alleati ghibellini. Soltanto con questo distacco, forse non del tutto volontario, e l'isolamento, è suggellato il suo destino esteriore; d'ora in avanti gli manca la base per esercitare un influsso politico; egli ha perduto non solo la patria, ma anche il partito, che nonostante le sconfitte contava ancora, nella cui cerchia e dal cui ambito avrebbe ancora potuto agire. Solo ora egli diviene l'esule solitario e impotente, il cui prestigio e la cui situazione materiale dipendono dall'ospitalità dei suoi amici e protettori personali, e il suo forte sentimento di sé, il suo temperamento poco accomodante, nemico di ogni cosa quotidiana e comune, il suo orgoglioso contegno esteriore gli hanno reso difficile e amareggiato il destino. Egli stesso ha fissato nella *Commedia*, nelle profezie di Brunetto Latini e di Cacciaguida, quello che gli è successo e quanto ha sofferto; e al principio del *Convivio*, nel terzo capitolo del primo trattato, indica la sua infelice condizione quale importante motivo che lo ha spinto alla stesura dell'opera in questa forma. Il suo forte desiderio di gloria si rivolge molto più esclusivamente che in passato alla creazione letteraria; egli vuole conquistarsi una posizione autorevole, vuole controbattere la cattiva opinione che forse gli uomini traggono dalla sua misera situazione. Ma per avere autorità spirituale occorre formarsi un'immagine del mondo unitaria, chiusa, secondo le concezioni del tempo, in un sistema didattico-enciclopedico; e, come era per lui naturale, nella rappresentazione doveva fluire una considerazione e giustificazione purificatrice del proprio destino, e dei propri principi di fronte ad esso. Da tali motivi è nato il *Convivio*, e in senso più profondo anche la *Commedia*. Entrambi sono intesi come enciclopedia universale, come opera di tutta la vita del loro autore.

In entrambi i casi Dante sceglie una forma nuova, sino allora ignota: anche nel *Convivio*, benché sia un commento. Commenti latini alla sacra scrittura, ad Aristotele, al libro delle sentenze di Pietro Lombardo, erano riconosciuti come cornice dell'insegnamento filosofico; ma un commento italiano a proprie poesie italiane, nate da personali impulsi appassionati, era, come opera enciclopedico-filosofica, un'audacia quasi presuntuosa; onde la giustificazione che occupa tutto il primo trattato non è affatto solo un'esercitazione retorica. Ma nelle sue accurate deduzioni e perifrasi, essa non vela l'orgogliosa consapevolezza che Dante aveva di sé e della sua impresa; quando egli spiega che è permesso parlare di sé, allorché ci si debba purificare dall'infamia o nel caso che il corso della propria vita sia di grande utilità come esempio

per gli altri, si richiama a Boezio e alle *Confessioni* di S. Agostino⁷²; e nell'ampia e solo apparentemente umile apologia del volgare, quando egli si scusa della rappresentazione troppo difficile, c'è l'orgogliosa affermazione che lui, Dante, tutto solo ha elevato la lingua tradizionale alla dignità di un tale uso. Difatti, proprio nell'opera in prosa italiana questo merito di Dante è più evidente. Alle canzoni si potevano contrapporre opere simili del Cavalcanti e del Guinizelli; lo stile del *Convivio* è innegabilmente cosa nuova, appena nata.

In esso Dante per la prima volta si libera a tal punto dai dati particolari dello stile poetico del tempo, che si sente risuonare, immediatamente percepibile, la voce europea, che è la sua voce. Chi sottovaluta il *Convivio* come opera d'arte per il suo contenuto didattico, non giungerà facilmente a un concetto chiaro dell'intento e dell'efficacia di Dante. Per Dante, anche per il poeta della *Commedia*, lo scopo dell'arte è la più alta bellezza visibile e l'ordine dell'essere; la via ad esso passa per il sapere, che descrive e dimostra l'unità dell'ordine, ed è esso stesso il più alto sapere; perciò per lui la bellezza non si distingue dalla verità, e noi non abbiamo nessun motivo di sentirci superiori a tale concezione, che è molto più sicura e unitariamente concreta delle teorie moderne di filosofia dell'arte, e sarebbe quanto mai deplorabile che un'unità così perfetta per intelletto e intuizione non avesse più per noi alcuna validità.⁷³

Non deve neppure sorprendere che noi celebriamo come voce europea un'opera italiana antica. Dante dice espressamente che non scrive per i dotti, che cercano solo denaro e posizione esteriore, e hanno fatto della letteratura una squaldrina; egli scrive in italiano perché non vuole servire ai dotti italiani e stranieri, che capiscono il latino, ma ai non-dotti in Italia, che sono capaci di un nobile slancio e hanno bisogno di un nobile insegnamento diretto: "che la bontà de l'animo, la quale questo servizio attende, è in coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciata la letteratura a coloro che l'hanno fatta di donna meretrice; e questi nobili sono principi, baroni, cavalieri, e molt'altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari e non litterati."⁷⁴ Qui per la prima volta ci si appella al pubblico che doveva diventare l'esponente della nuova cultura europea; perché i monumenti della vita spirituale europea, che l'hanno fondata e costruita, da questo punto in

⁷² I, II; *Opere*, p. 151.

⁷³ Vedi il bel saggio di WOLFGANG SEIFERT, *Zur Kunstlehre Dantes* ("Archiv für Kulturgeschichte," XVII, 1927).

⁷⁴ I, IX; *Opere*, p. 161.

avanti sono scritti nelle diverse lingue volgari e per il pubblico pensato da Dante; essi traggono la forza della loro viva espressione dal terreno linguistico a cui appartengono chi parla e chi scrive, ma si uniscono poi tutti nella concezione del volgare illustre. È una lingua letteraria che rimane sempre in mutuo rapporto con quella quotidiana, insieme ricevendo e dando, e per mezzo della quale gli elementi vivi del pensiero e della tradizione, ciò che è veramente degno di essere saputo, sono accessibili a tutti i cuori che desiderano accoglierli. Questa concezione comune, che ha origine da Dante, è una comunanza nel molteplice, una vera e propria moderna *κοινή* europea, e sebbene non si possa quasi ardire di enunciare a parole quanto essa abbia di intimamente comune, forse può essere accennata la sua direzione: essa tende ad essere conoscenza dominante come azione comune e comune destino dell'uomo.

La lingua che Dante usa, rinuncia qui quasi sempre al vigore sensibile che la prosa italiana già allora possedeva e di cui anch'egli disponeva. Nel *Convivio* egli cerca solo chiarezza razionale; già nelle opere poetiche giovanili abbiamo potuto sottolineare la costruzione regolare e equilibrata del periodo, le cui parti corrispondono sempre nella posizione sintattica al valore logico del contenuto, e la perspicua esattezza dei nessi casuali, finali o consecutivi; ma qui quei mezzi sono condotti al loro vero scopo, la prosa didattica, e determinano il carattere dello stile. Lo studio sistematico della filosofia scolastica ha rivelato a Dante la varietà logica della lingua, ed egli attua per la prima volta in una lingua romanza volgare, quello che noi da allora consideriamo peculiarità delle lingue romanze: la purezza della struttura logica, la chiarezza dei suoi membri. Anche gli elementi personali, passionali o polemicici non devono mai erompere in senso lirico o impressionistico, sì da spezzare la cornice del trattato didattico; e possono comparire solo dove possono inserirsi in esso.

Il *Convivio* è rimasto un frammento, e non si è finora riusciti a ricostruire il piano. Oltre l'introduzione, che conta come primo trattato, dovevano seguirne altri quattordici, ognuno dei quali a commento di una canzone; ne son stati composti soltanto tre. Il primo, alla canzone "Voi che 'ntendendo," tratta della vittoria della ricerca filosofica sui sentimenti mistici della giovinezza, che vengono rappresentati col pensiero dell'amata morta; il secondo, alla canzone "Amor che ne la mente," celebra l'essenza divina e la forza purificatrice della filosofia; il terzo, alla canzone "Le dolci rime d'amor," contiene una dissertazione sulla gentilezza, il più alto concetto di valore dello *Stil Nuovo*, che qui viene introdotto nel sistema dell'etica aristotelico-tomistica;

viene definita come un dono della grazia di Dio a un'anima che si trovi in un corpo perfetto, e ciò produce lo sviluppo della virtù; e poiché le virtù conducono alla felicità, la definizione completa è "seme di felicitade messo da Dio ne l'anima ben posta."⁷⁵ Qui l'ideale del Minnesang ha raggiunto il massimo grado di universalità che gli era concesso, e collega una rappresentazione ideale antica con una moderna. Dagli accenni di Dante si può ancora dedurre che al 14° trattato, cioè al commento alla 13ª canzone, fosse destinata la canzone "Tre donne intorno al cor mi son venute," un'importante opera del tempo dell'esilio; probabile è anche per il 15° trattato l'attribuzione del sirventese contro l'avarizia, "Doglia mi reca ne lo cor ardire"; tutto il resto è incerto per quanto concerne i particolari. Per il complesso si può supporre che dovesse contenere una dottrina della retta vita terrena, come la conducono gli uomini nobili, nel nuovo senso non-sociale del termine; forse i trattati portati a compimento sono solo un'introduzione, perché da essi non si può dedurre un sistema complessivo e non è da credere che Dante non avesse un piano sistematico.

Perché sia rimasta incompiuta quest'opera, che già per la sua ampiezza — circa il quadruplo della parte condotta a termine — avrebbe documentato l'importanza che il suo autore le attribuiva, è facile intuirlo se si confronta la *Commedia*, ma è difficile spiegarlo. Il pensiero della *Commedia* l'ha spinto in disparte; ma questo non deve essere inteso in senso puramente cronologico, perché il piano del grande poema, almeno nei suoi vaghi contorni, doveva esistere già in precedenza, prima dell'esilio, e d'altro lato esso fu eseguito in gran parte presumibilmente molto più tardi, negli ultimi anni della vita di Dante. Piuttosto si deve supporre che nei primi anni dell'esilio coesistessero entrambi i piani; che Dante, temendo l'enormità dell'impresa, lasciasse indietro e rimandasse a tempo più tardo la composizione del poema per la sua difficoltà e arditezza; che poi, procedendo nel lavoro al *Convivio*, questo soddisfacesse sempre meno la sua volontà di espressione e la composizione della *Commedia* gli paresse necessaria e urgente, sì da fargli mettere in disparte l'opera in prosa. Vorremmo cercare ora di spiegare perché il *Convivio* non potesse bastargli.

Per prima cosa, la cornice esteriore contraddiceva al suo bisogno di unità. Quindici trattati, ognuno commento a una poesia diversa, anche se si ammette un piano sistematico del tutto, mancavano del principio d'ordine formale superiore, che avrebbe corrisposto all'unità dell'immagine del mondo da rappresentare; questa mancanza doveva

⁷⁵ IV, XX; *Opere*, p. 290.

disturbare sensibilmente il senso dell'armonia e della corrispondenza innato in Dante e poi educato da dottrine filosofiche; per di più si opponeva alla sua volontà di potenza poetica, perché fin dalla giovinezza egli era abituato a concentrare l'effetto con un crescendo formale, in modo che esso alla fine, raccolto insieme come un tutto, commovesse l'ascoltatore. Nello stesso modo non potevano soddisfarlo i singoli trattati, perché la forma del commento, discorsiva e legata allo svolgimento della canzone, ripeteva troppo meccanicamente l'ordine che, pur giustificato nella poesia, ora, interrotto e allentato da numerose divagazioni didattiche, distruggeva spesso un solido intreccio e un effetto diviso.

Ma anche l'argomento era concepito in limiti troppo angusti; e qui si possono distinguere tre punti di vista, quello personale, quello terreno-politico e quello filosofico-teologico. Essi sono per vero indissolubilmente legati tra loro, e questa separazione si fa solo per rendere evidente il tutto. Nel *Convivio* Dante si presenta in veste di maestro; il suo destino personale, che nelle canzoni, almeno nelle due prime, appare come tema, nei trattati è messo in secondo piano e preso come semplice spunto. Questa "oggettivazione" non corrisponde completamente alla sua vera intenzione intima; perché per lui ogni conoscenza che raggiunge e comunica, è appassionata esperienza; l'allentarsi del legame tra la sorte personale e la dottrina, causato dalla forma troppo razionale dell'opera, quella del commento, doveva divenirgli insopportabile in misura crescente, perché col passare degli anni, nella separazione forzata dai grandi avvenimenti esterni, egli ritornava all'osservazione di sé e riprendeva in modo universale, arricchito da esperienza e conoscenza, la tendenza poetica della sua gioventù, di includere e di ordinare nell'accadere universale se stesso, come persona agente particolare; onde l'impostazione prevalentemente oggettivo-didattica del *Convivio* non corrispondeva più al suo stato d'animo interiore. Anche il punto di partenza generale, la lotta dei due "pensieri" nel secondo trattato, con l'incondizionata prevalenza del secondo, non poteva più da tempo rendere con precisione lo stato interiore in cui egli si trovava e il rapporto reale delle due forze spirituali. La trasformazione quasi sotterranea, la rinascita che frattanto aveva elevato l'immagine di Beatrice a un altro livello, si sottrae alla raffigurazione, ma che essa sia avvenuta risulta dalla *Commedia*. È facilmente comprensibile che il compimento di un'opera cominciata in condizioni così diverse diventasse sempre più difficile.

Negli anni dell'esilio si mostrò ancora più volte per Dante una speranza politica, specialmente durante la discesa in Italia di Arri-

go VII; ma essa fu ogni volta delusa, e fino alla fine egli rimase nella posizione in cui continua a vivere nella memoria degli uomini; nella sua impressionante mescolanza di orgoglio solitario e solitaria impotenza, di libertà e di costrizione, di ardente nostalgia e di inflessibilità, essa ha l'impronta di ciò che a noi appare fatale e necessario, in un senso esemplare, monumentale. È evidente che egli era l'uomo più saggio e di volontà più forte del suo tempo e che, secondo il principio platonico che rimane sempre valido quando si manifesti chiaramente in un uomo la forza del comando, egli era chiamato a dominare; ma egli non dominò, e invece visse povero e solitario. Rettificare e superare questa disarmonia della sorte, non nel ritiro storico-ascetico, ma seguendo il corso delle cose, assoggettandolo e ordinandolo in ispirito, fu il compito che gli impose il suo carattere. Anche in questo l'impostazione concettuale, inconcreta, meramente contemplativa ed espositiva del *Convivio*, dovette sembrargli presto inadeguata e non vera; quanto più a lungo e fortemente egli sopportava il duro destino, tanto più profonda e esatta doveva diventare la sua coscienza di sé, che gli rivelava l'eccezionalità del suo essere; e lo spingeva a dirigere creativamente la concreta realtà terrena.

Infine, durante il lavoro al *Convivio* dovette diventargli evidente che il compito filosofico che gli era posto, la concordanza della mistica dello *Stil Nuovo* con il mondo aristotelico-tomistico, poteva essere risolto proprio da lui in un modo più completo, più unitario, più efficace. Quando egli nei trattati, partendo da un verso di una canzone, doveva imboccare una via traversa lunga e faticosa, per introdurre per esempio la dottrina degli angeli o delle virtù o della beatitudine, e poi ritornare al punto di partenza con un passaggio arduo e duro, il ricordo degli antichi poeti, che egli cita spesso, doveva renderlo malcontento. Anch'essi, secondo la sua idea, erano stati maestri di sapienza e dietro il contenuto sensibile-letterale dei loro versi nascondevano un significato allegorico-didascalico; egli li intendeva talmente in questo modo spiritualistico-volgare, che nel *Convivio* troviamo esempi che ci paiono quasi grotteschi, così quando egli interpreta per esempio la separazione di Enea da Didone come allegoria della *temperantia*.⁷⁶ I poeti antichi avevano attuato la dottrina nel fatto; le avevano dato forma nel concreto e nel reale, cosicché alle loro opere era concesso un raggio d'azione molto più universale che a un trattato filosofico; egli doveva seguire questo esempio. Perché era un poeta come loro. E la filosofia

⁷⁶ *Convivio*, IV, XXVI. La fonte di questa interpretazione è la *Continencia Vergiliana* di Fulgenzio.

aristotelico-tomistica, che trova la sua via d'uscita nella percezione sensibile, che fonda con tanto vigore il particolare delle forme terrene percepibili e che insieme offre nella sua metafisica un universo simbolico-gerarchico, doveva sembrargli la materia più adatta alla figurazione poetica.

Naturalmente il ricorso ai modelli antichi, quand'anche si cerchi di leggerli e di interpretarli nel senso di Dante, non basta affatto a intendere la forma della *Commedia*; essa è nata tutta dall'epoca di Dante e dal destino di Dante; egli la scelse perché corrispondeva pienamente alla sua intenzione intima. Il tema della visione e del viaggio nell'oltretomba era un luogo comune nel medioevo; a partire dal libro di Alessandro d'Ancona sui precursori della *Divina Commedia*, edito nel 1874, l'indagine storica sulla materia e lo spirito di essa ha portato alla luce un imponente materiale, che rientra nella questione delle influenze e dello spunto da cui nacque il poema; ancora nei tempi più recenti questa indagine è stata di nuovo in parte sconvolta e in parte ampliata dall'arabistica, con l'opera di Asin Palacios, sulla *Escatologia musulmana en la Divina Comedia*⁷⁷; il grande manuale del Vossler rielabora criticamente tutto il materiale e dà una visione d'insieme dello stato attuale delle nostre conoscenze. Ma non si può dimostrare che Dante abbia conosciuto e usato determinati precedenti letterari medievali. D'altro canto è facilmente comprensibile che, sia l'idea generale, sia molti particolari mitici, considerati come contenuto, provengono dal grande tesoro mitologico occidentale e orientale del bacino del Mediterraneo, senza che ci fosse bisogno di particolari modelli letterari per renderli accessibili a Dante; egli li ricevette con l'aria che respirava. E non si può obiettare che già la generazione a lui immediatamente successiva sia spesso incerta e contraddittoria nell'interpretazione, perché questa incertezza si riferisce, come anche la nostra, non alla materia mitica, ma al suo significato entro il poema. Con la vera e propria storia interna del sorgere della *Commedia* il problema dei precedenti letterari non ha alcun rapporto; per essa è decisivo, in rapporto ai precedenti, che Dante stesso nel secondo canto dell'*Inferno* nomini Enea e Paolo come quelli cui la grazia divina concesse di percorrere prima di lui questa via. Questo vuol dire, e ciò risulta anche dall'insieme del contesto, che egli considerava suoi legittimi precursori solo figure importanti a una svolta decisiva della storia del mondo; se anche egli conosceva visioni medievali dell'oltretomba, in ogni caso non le teneva

dinanzi agli occhi e non le considerava come modelli, quando intraprese a scrivere la *Commedia*; se tuttavia qualcosa di esse è trapassato nella sua opera, fu per la via indiretta ed extraletteraria sopra accennata.

La forma del viaggio nell'oltretomba offriva alla volontà dantesca di espressione concreta e di ordine metafisico le possibilità di appagamento che egli non era stato in grado di realizzare nelle sue opere precedenti, e che nessuno dei suoi predecessori che avevano dato forma a visioni escatologiche aveva mai neppure tentato di realizzare. Il corso della sua vita era infelice, amaro e pieno di scosse pericolose; la sua idea del giusto ordine, e la sua volontà di compierlo, vennero in conflitto con le potenze esistenti e furono sconfitte, ma in nessun modo potevano essere spezzate internamente; anzi la sua sorte lo rese saldo, lo formò e lo spinse, quanto più egli vi ripensava, a penetrare con forza quasi paurosa e fino allora inaudita, sia nella connessione dei fatti storici, sia nel materiale della storia terrena, cioè nell'essere e nel destino degli attori umani, nella loro estrema particolarità. Nella sua poesia giovanile abbiamo già trovato attenzione e comprensione per la viva realtà effettuale; ma solo la catastrofe politica e le sue conseguenze, procurandogli un destino significativo, formarono ed esaltarono fino alla piena intensità questo lato del suo essere e del suo talento: essa fu per lui il "subito movimento di cose,"⁷⁸ l'improvviso mutamento esterno, che non passa mai senza scuotere l'animo. Egli fu capace di superare la prova e di trarne il più enorme arricchimento dell'esperienza interiore e esteriore. Agendo e soffrendo era stato al centro di un'importante vicenda, aveva osservato gli altri nel loro agire in momenti di estrema tensione, e certo assistito spesso al corso di un avvenimento con la febbrile aspettazione che acuisce tutti i sensi; e ancora, da povero esule, si trovava in duro ed immediato contatto con gli eventi esterni, senza la dolcezza della patria, che ne attenua e attutisce i colpi con il suo ambiente abituale, il suo ordinato corso di vita, il rispetto naturalmente dovuto, in breve tutti i fattori che in una vita sicura danno a tutti gli eventi un effetto lontano e indiretto. Il suo occhio preciso, la sua intelligenza acuta, la sua profonda religiosità, il suo sdegno elementare per l'ingiustizia, si univano all'esperienza acquisita, quando egli dava vita e forma nel suo intimo ai destini e ai gesti che aveva vissuto, o di cui aveva sentito parlare. Si aggiunge, e certo ha avuto importanza per il sorgere della *Commedia*, che il materiale che gli si offriva era pronto nel modo più felice a ricevere la sua forma. Nel secolo che precedette il grande poema, e in cui si svolsero quasi tutti

⁷⁷ Uscito a Madrid nel 1919; vedi inoltre le osservazioni di D. SCHELUDKO in "Neuphilologische Mitteilungen," 28, 1927.

⁷⁸ *Convivio*, II, X (XI), da BOEZIO, *De consolatione philosophiae*, I, II, pr. 1.

gli eventi ivi menzionati, le sorti umane si erano sviluppate dappertutto, ma specialmente in Italia, con maggior libertà e più mossa varietà, e i gesti si erano sciolti in modo corrispondente dal lungo irrigidimento. Il fenomeno è stato spesso descritto; non è qui il luogo di addentrarsi nelle sue cause sociologiche e storico-spirituali, ma ci si può facilmente convincere della sua evidenza quando si confronti la leggenda di S. Francesco con precedenti leggende di santi, il libro delle cento Novelle con le sue fonti, la cronaca di Salimbene con altre cronache italiane precedenti; quando si tenga davanti agli occhi l'evidenza e la spettacolare vivacità di colori della storia fiorentina⁷⁹; quando infine si ricerchi nelle sue origini l'improvviso rifiorire dell'espressione viva nelle arti figurative. Interi gruppi di uomini, che fino allora avevano continuato a vivere quasi muti nell'oscurità, cominciarono a rendersi conto di se stessi, uscirono alla luce del giorno e mostrarono liberamente i gesti individuali; si ridestò di nuovo una tradizione antichissima, per lungo tempo sepolta, quella di rendere visibili le vicende interiori e esteriori.

Soprattutto, però, in questo momento e per un uomo così rigidamente razionale e consapevolmente sistematico come era Dante, fu decisivo che la dottrina filosofica che egli seguiva⁸⁰ rivolgesse la massima attenzione alle forme individuali e sembrasse legittimarne la rappresentazione. Tommaso conciliava la molteplicità dei fenomeni con la somiglianza teologica della creazione con Dio affermando che, posta in linea di principio l'imperfezione e la diversità del creato da Dio, le singole cose create non possono assolutamente raggiungere la completa somiglianza con Dio in una *species*, onde si esige la molteplicità delle cose create, affinché esse si possano avvicinare nel loro complesso alla piena somiglianza con Dio. Sia permesso riportare qui le frasi conclusive di uno dei passi in cui egli esprime questa sua dottrina:

Unde dicendum est, quod distinctio rerum et multitudo est ex intentione primi agentis, quod est Deus. Produxit enim res in esse propter suam bonitatem communicandam creaturis et per eas repraesentandam: et quia per unam creaturam sufficienter repraesentari non potest, produxit multas creaturas et diversas, ut quod deest uni ad repraesentandam divinam bonitatem, suppleatur ex alia. Nam bonitas quae in Deo est simpliciter et uni-

⁷⁹ Si pensi ad episodi come quelli raccontati dal DAVIDSOHN nella sua *Storia di Firenze*, vol. III, pp. 66 sgg., 69, 72, 89.

⁸⁰ Sulle obiezioni che furono elevate recentemente sul tomismo di Dante, vedi G. BUSNELLI S. J., *Cosmogonia e antropogenesi secondo Dante Alighieri e le sue fonti*, Roma 1922.

formiter, in creaturis est multipliciter et divisim: unde perfectius participat divinam bonitatem et repraesentat eam totum universum quam alia quaecumque creatura.⁸¹

Per questa dottrina, riferita in generale alla creazione, la molteplicità non è posta in contrasto con la perfezione, ma è sua espressione, e inoltre l'universo è inteso non immobile ma in movimento nel senso della autorealizzazione delle forme, così che nel continuo impulso dalla potenza all'atto la molteplicità viene elevata anche a necessaria via della perfezione; e allora, nella particolare applicazione all'uomo che essa trova nella psicologia tomistica, essa diviene il fondamento della tensione drammatico-realistica delle vicende storiche. Perché l'uomo, unione sostanziale di anima e corpo, in cui l'anima è la forma del corpo, non soggiace solo alla universale distinzione formale e individuazione materiale di tutte le cose create, per cui esse possiedono diversità di essenza ma non libertà di agire; egli comprende, oltre all'essere, al corpo, alla vita e ai sensi, anche l'intelletto e la volontà; e sebbene l'anima sia necessariamente legata al corpo, anzi ne abbia bisogno per poter esercitare la sua attività, tuttavia, in quanto limite tra le forme corporee e quelle separate, essa possiede particolari facoltà, e cioè di conoscere e di volere. Per questo l'uomo è diverso dalle forme inferiori della creazione, che nella loro azione sono determinate totalmente dalla creazione stessa, e anche dalle sostanze separate, gli angeli, che con un unico primo atto sono rivolte a Dio o allontanate da lui. Unico, solo tra tutte le unità sostanziali, l'uomo possiede la libertà, che si manifesta nel corso del tempo, nello svolgersi della sua esistenza terrena; essa è il principio di individuazione a lui proprio, il principio motore dell'*actus humanus*. Necessariamente la sua volontà tende al bene in genere; tuttavia essa non si trova dinanzi a questo, ma a beni particolari⁸²; e qui

⁸¹ *Summa theologiae*, I, 47, 1; vedi anche *Summa contra gentiles*, II, 45. Una formulazione caratteristica del pensiero in Bonaventura, II, *Sent.*, 18, 2, 1, ad 3^{am}, tom. II, p. 447, e II *Sent.*, 3, 1, 2, 1, ad 2^{am} *izi*, p. 104, riportato da GILSON, *La philosophie de Saint Bonaventure*, Paris 1924, p. 308. Bonaventura parla qui solo della *multiplicatio numeralis*. [Dobbiamo perciò dire che la distinzione e la molteplicità delle cose deriva dall'intenzione del primo agente, cioè Dio. Egli realizzò le cose al fine di comunicare la sua bontà alle creature e di essere rappresentato da esse; e non potendo la sua bontà essere rappresentata adeguatamente da una sola creatura, egli produsse varie e diverse creature, di modo che ciò che mancava all'una nella rappresentazione della divina bontà, potesse essere fornito da ciò che era presente nell'altra. La bontà, infatti, se in Dio è semplice ed uniforme, nelle creature è molteplice e diversa; e perciò tutto l'universo insieme partecipa più perfettamente alla bontà divina, e la rappresenta più completamente che una qualsivoglia semplice creatura.]

⁸² *Convivio*, IV, XIII, 14 sgg.

sta la causa della molteplicità del suo agire. Allora la ragione produce la riflessione e il giudizio, la volontà il consenso e la scelta (*electio*). Il meccanismo pratico di questa dottrina, che concerne l'uomo individuale, stava per Tommaso nel concetto di *habitus*. È una qualità acquisita, non la sostanza stessa dell'uomo, ma una disposizione costante che arricchisce e modifica la sostanza; è il residuo nell'anima stessa della sua storia spirituale; perché ogni azione, ogni sforzo della volontà verso il suo scopo lascia una traccia, e questa modificazione dell'anima da parte delle sue azioni si chiama *habitus*. Gli *habitus* fondano nella psicologia tomistica la molteplicità dei caratteri umani; determinano il modo in cui ogni uomo empirico realizza il suo essere; illuminano il rapporto dell'anima con i suoi atti; presuppongono un'espansione nel tempo e, col descrivere in essa l'evoluzione interiore dell'uomo, esigono che l'uomo abbia bisogno, per realizzare se stesso, del corso del tempo, della storia o del destino.

In Dante la psicologia aristotelico-tomistica non solo viene alla luce nelle singole spiegazioni del *Convivio* e della *Commedia*⁸⁴: essa anzi gli fornisce lo sfondo filosofico e la concezione generale del suo sforzo poetico di rappresentare con la massima intensità il carattere individuale attraverso i gesti del corpo ad esso legato. Non si sarà forse inclini a riconoscere una spiegazione razionale di una capacità poetica; ma nella creazione poetica tutte le forze dell'anima sono attive; e se dopo secoli in cui la forza espressiva del corpo sembrava completamente incatenata, o al più ammessa a suscitare un effetto comico e parziale nella poesia popolare, un poeta, animato dalla concezione tomistica dell'unità della figura, diede all'espressione corporea l'*ethos* e il *pathos* più alti; queste interdipendenze non si possono negare. Dante fu il primo poeta pensatore ad essere di nuovo convinto dell'unità della persona, della concordanza tra anima e corpo; perciò la ragione rafforzava in lui la capacità di mostrare l'uomo nell'atteggiamento e nel gesto che riassume il complesso dei suoi *habitus* nel modo più completo e li manifesta nel modo più chiaro.

Ma gli uomini che compaiono nella *Divina Commedia* sono già sottratti al tempo terreno e al loro destino storico. Dante scelse per la sua rappresentazione una scena particolarissima, che offriva a lui, e a lui primo, come abbiamo detto, nuovissime possibilità di espressione. Appoggiandosi alle più alte autorità della ragione e della fede, il suo genio poetico ardì un'impresa che nessuno prima di lui aveva osato: rappresentare tutto il mondo terreno-storico, di cui era giunto a cono-

scenza, già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna.

Prima però di seguire questo pensiero, che costituisce il perno della nostra indagine, nei suoi rapporti e nelle sue conseguenze, dobbiamo rispondere a un possibile dubbio. Secondo la dottrina generale cristiana, la sorte eterna non interviene direttamente con la morte, ma piuttosto si compie per tutti gli uomini alla fine dei tempi, nel giudizio universale; a ciò si collega l'idea che le anime nel tempo intercorrente fino alla risurrezione siano separate dal corpo; e perciò manchino dei sensi e dell'espressione corporea. Tommaso però, con la maggior parte dei padri della Chiesa, sostiene l'opinione che le anime subito dopo la morte raggiungano il posto che loro compete definitivamente per i loro meriti (ad eccezione di quelle che hanno bisogno della purificazione in Purgatorio), e che per i beati e i dannati il giudizio universale comporti solo un accrescimento del loro stato, in quanto essi riacquistando il corpo saranno capaci di godere e di soffrire con maggior intensità⁸⁵; Dante segue questa dottrina e la riproduce nel sesto canto dell'*Inferno*.⁸⁶ Molto più difficile già per Tommaso era il problema dell'incorporeità dei morti fino al giorno del giudizio universale, perché un simile stato contraddiceva completamente la sua dottrina delle anime, che risaliva ad Aristotele ed esigeva il legame sostanziale di anima e corpo. Egli fu costretto a non riconoscere all'anima in questo stadio la *perfectio naturae*, in quanto essa è *naturaliter* la forma del corpo, dopo la distruzione e separazione da esso le rimane intatto il suo essere, è cioè immutato l'*esse compositi*, perché l'essere della forma è identico con l'essere della materia, ed è appunto l'*"esse compositi"*.⁸⁷ In modo del tutto simile Dante fa restare virtualmente intatte le forze vitali e sensitive nell'anima che alla morte si separa dal corpo⁸⁸; anche nel determinare il luogo che loro compete, egli segue Tommaso⁸⁹; ed è solo un piccolo ma significativo passo in avanti il fatto che quelle forze

⁸⁴ *Summa theologiae*, III, Suppl. 69, 2 ad Resp. e ad 4. Vedi anche I, IIae 4, 5 ad Resp. (sed circa) e ad 5.

⁸⁵ Vv. 103 sgg.

⁸⁶ *Summa theologiae*, I, IIae 4, 5 ad 2.

⁸⁷ *Purg.* III, vv. 31 sgg. e XXV, vv. 79 sgg.; inoltre BUSNELL, *Cosmogonia e antropogenesi*, pp. 204 sgg. e pp. 275 sgg.

⁸⁸ *Summa theologiae*, III, Suppl. 69, 1.

⁸⁹ Vedi anche *Monarchia*, I, XIII (XIV), 1-5; *Opere*, pp. 364 sgg.

diano all'aria circostante l'apparenza e la forma di un corpo. Con questa licenza, forse la più grave che Dante si sia permessa di fronte al dogma,⁸⁹ egli ha ritrovato la via alla tradizione mitica del regno delle ombre e l'ha messa al servizio della sua volontà d'espressione.

Quindi è effettivamente la sorte eterna delle sue figure quella che Dante ci raffigura nella *Commedia*; il tempo terreno è per loro trascorso, ed esse si trovano già, ad eccezione di quelle in Purgatorio, nel luogo loro assegnato, che occuperanno eternamente. Ma anche per le anime del Purgatorio la sorte eterna è irrimediabilmente stabilita, e sospesa solo temporaneamente; però poiché la purificazione è causata dalla loro condotta terrena, la si deve comprendere nel destino finale; essa è componente necessaria del giudizio definitivo pronunciato su di loro; così che dunque tutte le figure del poema rappresentano già la condizione che il giudizio divino, tirando la somma della loro vita, ha loro assegnato. Ma Dante, con l'inventare un corpo di ombra, diede alle anime non solo la capacità di godere e soffrire coi sensi, ma soprattutto di apparire sensibilmente dinanzi a lui e dinanzi a noi, e di manifestare con la loro comparsa la loro condizione. A questo punto sembrerà molto strano quello che il lettore della *Commedia* sente come naturale, e che in ultima analisi è anche naturale: che il loro posto e il loro atteggiamento nell'aldilà siano assolutamente individuali nel senso delle loro precedenti azioni e sofferenze terrene; che esse rappresentino quasi solo la continuazione, l'intensificazione e la fissazione definitiva, una conservazione completa del loro essere e della loro sorte più particolari e più personali. Le altre visioni escatologiche che ci sono state tramandate, sia del tempo antico che di quello cristiano, sono concepite in tutt'altro modo; esse immergono i morti tutti insieme nell'esistenza incompleta delle ombre, che livella e annienta la personalità individuale, o almeno la priva di ogni forza, oppure con rozzo moralismo separano i buoni e redenti dai cattivi e dannati, dando il massimo valore al sovvertimento di tutte le condizioni sociali umane. In esse era affatto escluso che in ogni grado della gerarchia dell'aldilà, anche in quello più basso, dovesse essere mantenuta l'essenza e la dignità dell'unità personale. Anche la ripartizione interna dei regni dell'aldilà secondo i singoli gruppi di peccati e di virtù, che sembra essere stata piuttosto diffusa già prima di Dante, specialmente nell'escatologia maomettana, è solo una divisione secondo specie, non secondo individui, e tanto meno un tentativo di mantenere la forma individuale terrena sussi-

stente; si può dire al massimo che quei sistemi dell'oltretomba, che sono basati in vario modo sull'Etica aristotelica, contengono "in potentia" e sembrano dunque esigere quello che la *Commedia* di Dante attua. Predecessori veri e propri Dante non ne ha avuti, se non il sesto libro dell'*Eneide*, da cui egli non solo ricevette il bello stile della poesia didattica elevata, ma anche il logos dell'intuizione dell'accadere, naturalmente come uno scolaro che ha lasciato indietro a grande distanza il maestro. Per anticipare la differenza principale, Virgilio, cui mancava una dottrina conclusa e che non era in grado di fondere senza residuo le tradizioni filosofiche e mitiche, non aveva raffigurato nei suoi inferi una sorte eterna; perché la maggior parte delle anime è destinata a una nuova esistenza terrena, a entrare in un altro corpo. Con ciò si pongono dei presupposti del tutto diversi: la trasmutazione delle anime, che concede alla stessa anima una vita più volte rinnovata e un corpo più volte mutato, distrugge sia il dramma cristiano dell'unica esistenza terrena, in cui deve avvenire la decisione, sia anche la irrevocabile unità della figura, il legame del destino e della forma di anima e corpo, che si manifesta nella dottrina della risurrezione. Se in questo modo le figure virgiliane hanno negli Inferi un'esistenza non confermata e definitiva, ma piuttosto indebolita e transitoria, se esse sono davvero ombre vaganti e inafferrabili, a cui si addice benissimo il "nulli certa domus" tanto poco dantesco,⁹⁰ pur tuttavia la tendenza dell'intento poetico dantesco è contenuta nella visione di Enea. Le parole del discorso di Anchise, "quisque suos patimur manes,"⁹¹ che esprimono questo intento, non potrebbero pretendere forse un significato decisivo, a causa della composizione incompleta del libro, che da lungo tempo la critica divide in componenti diverse, se nell'incontro con Didone la continuità della sorte terrena non fosse poeticamente realizzata. Certo, è Enea, il vivo, che evoca il passato, mentre Didone si volge via muta; ma il suo comportamento e le parole di Enea che causano immediatamente la sua muta fuga,⁹² rivelano efficacemente che la sua sorte intima continua ancora. Per il nostro sentimento, Virgilio non ha raggiunto neppure qui l'effetto di una coerente figurazione,

⁸⁹ V. 673. "Poco dantesco" significa qui che non si accorda con la natura dell'aldilà della *Commedia*. Le parole "Loco certo non c'è posto," pronunciate da Sordello (*Purg.* VII, v. 40), valgono solo per le anime in attesa nell'Antipurgatorio.

⁹¹ V. 743. Il Norden traduce *Suos manes* proprio nel nostro senso con "il suo demone" (P. VERGILIUS MARO, *Aeneis Buch VI*, spiegato da Ed. Norden, 2 ed. 1916, p. 95: "Ciascuno espia, come esige il suo demone").

⁹² Vv. 463-4: ... nec credere quivi
hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.

[né potevo sapere che la mia partenza ti avrebbe arrecato un dolore così grande.]

⁸⁹ Sulla posizione di Agostino e di Tommaso, vedi BUSNELLI, *op. cit.*, pp. 288 sgg. specialmente nota 1 a p. 292.

e neppure lo ha cercato, e subito, con il nominare lo sposo di un tempo, Sicheo, presso cui Didone si rifugia nella sua fuga, introduce nella scena un elemento di lontananza dalla vita, simile a un'ombra; ma su Dante l'incontro del vivo con l'amata morta, da lui abbandonata, il più bel monumento di poesia sentimentale che egli conoscesse, deve aver fatto una forte impressione. Ciò che in Virgilio era poco più che una solitaria visione della passione, formata con felice genialità nella sua "anima cortese mantovana," si univa in Dante alle molteplici forze della cultura e del destino che agivano nella stessa direzione; Virgilio, l'annunciatore di Cristo e il cantore dell'impero romano, diventò la sua guida, il sesto libro fu per lui verità autentico-poetica, Enea un vero predecessore sull'arcana via attraverso gli Inferi; e l'atmosfera virgiliana è fluita nella sua opera, ma naturalmente tanto dominata dalla potenza della sua personalità, che si può dire egli l'abbia trasformata e incorporata a sé, piuttosto che esserne influenzato.

L'aver conservato e definitivamente fissato l'unità della figura umana nell'aldilà è quello che distingue fundamentalmente la *Commedia* da tutte le precedenti visioni dell'oltretomba; la scena dove si svolge la sua azione è diventata così la fonte del suo valore poetico ed ha prodotto la sua incredibile fedeltà alla realtà, quella immediata e strapotente forza di evidenza empirica che ci fa sentire quanto accade nell'opera come veramente accaduto, credibile e riguardante proprio noi. Nell'oltretomba della *Commedia* è contenuto il mondo terreno; certo la sua forma e il suo ordine storico sono distrutti, ma a favore di quelli più perfetti e definitivi, e quelli distrutti vi sono contenuti, perché, come dice Tommaso, "Quando perfectior forma advenit, fit corruptio prioris; ita tamen, quod sequens forma habet quicquid habebat prima, et adhuc amplius."⁹³ La distruzione della sua forma era necessaria perché la sua potenzialità, il suo impulso di autorealizzazione, e cioè la sua mutabilità, si attua nell'aldilà; la nuova forma possiede tutto quanto l'altra possedeva, e qualcosa di più, cioè la piena attualità e l'immutabilità. Dante dunque, nella *Commedia*, ha intrapreso a raffigurare gli uomini nel momento e nel luogo della loro piena attualità, e cioè, in termini moderni, della loro definitiva autorealizzazione, del definitivo rivelarsi ed estrinsecarsi del loro essere.

Nella nostra introduzione,⁹⁴ parlando della tragedia greca, si disse

che essa, in contrasto con l'epos omerico, scopre il punto finale in cui non c'è più molteplicità né possibilità alcuna, in cui il destino proprio all'uomo si manifesta come già definito, e gli viene incontro come qualcosa di distruttivo, ostile e apparentemente estraneo; che allora comincia la lotta finale col proprio demone, (in cui consiste il contenuto della tragedia) la quale spezza e logora tanto l'eroe che, a ragione, della sua personalità non gli è rimasto null'altro se non età, sesso, stato sociale e i caratteri più generici del temperamento. Con un certo artificio — non si intenda male il termine, si tratta naturalmente non di qualcosa di falso, ma di una verità universalissima, che è resa evidente solo nell'aspra antitesi — i poeti tragici e specialmente Sofocle, mostrando un eroe in lotta, che si difende con l'azione e con la ragione, dissolvono l'unità formale della persona, le contrapponevano il suo proprio destino per rivelarne con tanto maggior peso la riunificazione nella rovina dell'eroe. Qui sta insieme la grandezza e il limite della loro mimesis, della loro arte di rappresentazione realistica. La sorte finale della tragedia è la morte, o qualcosa che la uguaglia, e questa cosa universalissima, non appena si mostri anche di lontano, stacca l'eroe dalla salda base terrena su cui egli crede di stare, fa impallidire il suo precedente agire ed essere, e lo concentra totalmente sulla situazione particolare della fine; ciò che accade al momento di questa fine è quasi il meccanismo di una potenza che agisce dal di fuori, che compie la sentenza della sorte. Così la tragedia offre sì l'ethos individuale nella sua ultima ed estrema tensione, ma l'eroe è trasportato in una posizione eccezionale, diversa dalla sua interezza terrena, e la lascia solo morendo. E ciò che segue rimane nell'oscurità, e certo non è autorealizzazione, ma uno sfuggire a se stesso nel regno delle ombre.

Da queste considerazioni sulla tragedia greca si può riconoscere con ancor maggiore chiarezza e completezza come Dante nella *Commedia* abbia lasciato dietro a sé la morte tragica, facendo una cosa sola del destino eterno e dell'unità della figura terrena, e come, proprio da questo piano, sia derivata la possibilità e l'obbligo di rendere la realtà terrena senza riserve, di attenersi al pieno realismo artistico. Gli uomini del suo regno dell'oltretomba dovevano offrire con la loro condizione e il loro atteggiamento la somma di se stessi; essi dovevano mostrare in un unico atto l'essenza e il destino del breve spazio della loro vita; la loro entelechia terrena era fusa con l'idea di se stessi; e per dar forma a ciò, nessuna immagine, per quanto aspra, nessuna espressione, per quanto smisurata, poteva essere eccessiva; all'espressione non era posto alcun limite, perché ciò che in qualsiasi altro posto avrebbe ferito la dignità artistica, era qui necessariamente legittimato come manife-

⁹³ *Summa theologica*, I, 118, 2, ad 2 et ideo dicendum. [Quando sopraggiunge una forma più perfetta, la forma precedente si corrompe, ma in modo che la nuova forma possieda qualcosa della prima e ancora di più.]

⁹⁴ Vedi sopra p. 5.

stazione della giustizia di Dio, esattamente congrua ad ogni individuo. Già nel suo oggetto Dante trovava la massima libertà di espressione, ed anche l'obbligo più severo; e il senso storico, la conoscenza degli uomini, il rivivere e il risentire i destini altrui che il suo sentimento forte e delicato e il suo intelletto giudicante avevano adunato, si riversarono nel grande poema. La portata delle sue qualità umane, ugualmente preparata da una felice disposizione naturale e da una vita infelice, crebbe a dismisura in questo compito; egli poteva penetrare mille figure senza cessare di essere Dante, poteva parlare le loro mille lingue, ed era pur sempre la lingua di Dante.

Per noi è naturale l'idea che una simile mimesis infrangesse con la sua ampiezza e la sua profondità le leggi aristoteliche e la cornice dei generi antichi, precisamente come faceva tutta l'arte cristiana medievale, ma solo in modo più consapevole e vistoso, trattandosi di una grande creazione sistematica che rappresentava l'universo; ma per Dante ciò non era altrettanto naturale, onde nel giudicare il carattere stilistico della sua opera egli mostra qualche incertezza. Egli l'ha chiamata "commedia" per riguardo all'opinione retorica, nata da reminiscenze antiche, che esigeva per la tragedia un inizio felice e un esito infelice, e il contrario per la commedia⁹⁵; definisce il suo stile linguistico "remissus et humilis" perché è composta nella lingua volgare, in cui anche le donnette discorrono tra loro⁹⁶; mentre chiama l'*Eneide*, sottolineando il contrasto, "l'alta tragedia."⁹⁷ D'altra parte egli ricorda espressamente, e certo non senza intento apologetico, che Orazio ha permesso ai poeti comici di parlare occasionalmente la lingua della tragedia,⁹⁸ e in molti passi del grande poema egli mostra senza veli la consapevolezza di creare poesia di stile elevato. Con una definizione nuova, coniata da lui, lo chiama ivi "il poema sacro" oppure "lo sacro poema" o anche semplicemente secondo il contenuto "la visione."⁹⁹ In queste espressioni critiche della propria opera si mostra il conflitto tra l'opinione retorica tradizionale e la convinzione ancora incerta e difficilmente formulabile della vera natura del suo poema; Dante ha preso dalla teoria antica una cosa sola, il "sibi constare"¹⁰⁰ delle persone; tutto il resto non ha più per lui valore letterale. Se si intende la definizione aristotelica in senso molto ampio — e questo è

permesso, perché un testo così vecchio e carico di storia non dovrebbe essere trattato altrimenti che il testo di una norma giuridica molto vecchia ma ancora in vigore, che da gran tempo deve essere interpretata molto diversamente da come voleva l'intenzione del legislatore, — anche secondo questa definizione la sua visione è una tragedia. In ogni caso essa lo è molto di più che un epos, perché gli elementi epico-descrittivi del poema non sono autonomi, ma servono a uno scopo, e sia per Dante che per le sue figure non si tratta più del tempo epico, che sviluppa il destino nel suo lento progresso, ma dell'estremo termine del tempo, in cui esso si compie.

Compito molto difficile, in cui qui possiamo addentrarci solo per poco, è descrivere in modo soddisfacente il rapporto fra la rappresentazione dantesca della realtà e quella dell'arte figurativa contemporanea.¹⁰¹ Da Giovanni Pisano in poi, anche in Italia la visione del reale nelle arti figurative si era ravvivata, ed è possibile stabilire certe corrispondenze tra Dante e il grande pittore del suo tempo, Giotto. In entrambi si trova la rinascita del fatto come cosa reale e unitaria, il senso quasi classico della ritmica articolazione delle parti, una fusione assai simile dell'elemento conforme a una legge con quello particolare del fenomeno, e anche nella ricerca delle fonti storico-spirituali se ne possono trovare o supporre alcune che erano comuni a entrambi. Ma tutto questo non ci soddisfa. La *mimesis* della *Commedia* abbraccia tanta maggior altezza e profondità, si immerge nel passato e nel futuro tanto più di qualsiasi opera d'arte figurativa dell'inizio del Trecento, che non è possibile confrontarla con nessuna di esse. Un gran numero di opere, e non solo del Trecento, ma di tempi molto anteriori e posteriori, sarebbero nel complesso commensurabili alla *Commedia*; ma lo stesso parallelo con Giotto diventa impossibile, appena si parta non più da Giotto, ma da Dante. La *Commedia* è un'azione libera e comprende in una sola voce le forze sensibili di secoli, — le opere dell'arte figurativa di questo tempo sono ancora lavori da artigiani che eseguono una commissione nell'ambito di una iconografia data. Con questo non si vuole affatto diminuire il valore di Giotto — proprio in quanto uomo relativamente illetterato egli era più libero di fronte alla realtà sensibile e attuale, e creò qualcosa di equivalente al volgare illustre, — ma l'arditezza del piano che è alla base della *Summa vitae hu-*

⁹⁵ Formulata ad es. in VINCENTO DI BEAUVAIS, *Speculum doctrinale*, I, III, c. 109.

⁹⁶ Lettera a Can Grande, *Opere*, p. 439.

⁹⁷ *Inf.*, XX, v. 113.

⁹⁸ Lettera a Can Grande, *ibid.*

⁹⁹ *Par.*, XXV, v. 1; XXII, v. 62; XVII, v. 128.

¹⁰⁰ ORAZIO, *Epist.*, II, 3 (*De arte poet.*), v. 127.

¹⁰¹ Vedi F. RINTELEN, *Giotto*, II ediz. (Basilea) 1924; E. ROSENTHAL, *Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung*, (Augsburg) 1924; M. DVORAK, *Geschichte der italienischen Malerei*, 1927, pp. 13 sgg.; A. SCHMAROW, *Italianische Kunst im Zeitalter Dantes*, 2 voll., 1928.

manae di Dante era inaccessibile ad un artista figurativo del Trecento.

Se l'idea della *Commedia* offriva a Dante la più profonda soddisfazione del suo desiderio di dar forma alla realtà, egli trovava in essa anche il massimo compimento della sua volontà di ordine. Anche a questo riguardo la *Commedia* ci appare come un punto di arrivo e insieme un bivio. La ricerca di concordanza della filosofia scolastica, già nel secolo prima di Dante, aveva superato l'ordine meccanico della materia, in cui la tarda tradizione antica e il metaforismo dello spiritualismo volgare erano decisivi, e aveva raggiunto nella *Summa theologica* di Tommaso la perfezione della sua connessione organico-sistemica.¹⁰² Essa adopera il metodo dell'enumerazione e della ripartizione, e comincia con Dio per trattare poi delle creature, che da lui provengono; è un sistema didascalico, che intende il suo oggetto quale esistente e immobile, come corrisponde alla sua intenzione. Dante volge l'esistente in esperienza, lo fa divenire in quanto lo percorre; con questa piega poetica la sapienza incomincia a mettere in moto forze formative e ad offrirsi alla fantasia come figura. Egli comincia con l'uomo smarrito, in aiuto del quale viene mandata la ragione — non Aristotele ma Virgilio — ed essa lo conduce alla verità rivelata che gli fa vedere Dio. Dunque, capovolgendo l'ordine della *Summa*, egli mostra la verità divina quale sorte umana, l'esistente nella coscienza dell'uomo che erra, e partecipa solo insufficientemente all'essere divino, ed ha bisogno di compimento e perfezione; in questa coscienza acquista una carica di tensione, quasi fosse esso stesso una cosa in divenire. Nell'imponente edificio del mondo esistente che attraversa, Dante è l'unico a cui esso non è ancora chiarito sia in sé, sia in quanto lo riguarda; le commozioni che ogni tappa della via da percorrere provoca, toccano lui stesso, perché ognuna è una parte della sua possibile sorte finale. Questa considerazione generalissima deve servire solo a determinare e a delimitare l'elemento dinamico del poema; a ricordare che Dio è immobile e la sua creazione invece è mossa in modo determinato e inalterabile, mentre l'uomo deve cercare solo nell'incertezza la sua decisione; Dante ha realizzato nell'ordine del suo poema il contenuto drammatico di questa dottrina, basata sulla storia della redenzione cristiana, formulata logicamente da Tommaso, e fondamentale per la mentalità europea. Solo l'uomo, ma in tutti i casi, in qualsiasi situazione terrena, è eroe drammatico e deve esserlo necessariamente.

Nell'ordinamento che gli offriva l'idea del viaggio nell'oltretomba, Dante trovava anche il quadro più adatto e più completo per la rappre-

sentazione di ogni sapere. Nella sfera escatologica, la fisica e l'etica o, come si direbbe adesso, la scienza della natura e quella dello spirito, non sono più divise. La natura stessa vi è ordinata moralmente a misura della sua partecipazione all'essere divino, e in quanto sede di esseri ragionevoli corrisponde al loro grado morale. Con questo è definito anche il suo valore come paesaggio. I paesaggi, nel grande poema, sono quanto mai vari e vivi, mai autonomi però, né puramente lirici; essi si rivolgono certo direttamente al sentimento dell'ascoltatore e suscitano estasi o orrore dei sensi, ma non permettono che questi moti si sperdano in un sentimento indeterminato o fantastico e invece lo riaffermano subito saldamente, perché non sono altro che scena adeguata o simbolo metaforico della sorte umana. Un viaggio che rivela l'ordine del mondo, in cui natura e spirito si accordano, deve necessariamente contenere ogni conoscenza, in quanto essa è conoscenza dell'essere e perciò verità, ciascuna al suo posto; il posto dell'essere è in esso insieme il luogo della conoscenza immediatamente contemplante. Qui dunque Dante poteva inserire nell'ordine più naturale tutto il contenuto del suo sapere, e, in ogni singolo caso, la possibilità di inserirlo in un tutto per lui indubitabile gli divenne il criterio della verità.

Lo stesso vale in particolare anche per l'ordinamento delle cose storiche, che nella *Commedia* sono rappresentate come già avvenute e già giudicate, oppure sono predette dagli abitanti dei tre regni, che vedono il futuro. È stata sostenuta l'opinione che Dante, per la sua disgrazia personale e per il suo temperamento impetuoso, sia stato spesso ingiusto verso i personaggi che rappresentava, specialmente se, agli avvenimenti politici che per lui erano importanti, avevano partecipato dalla parte a lui avversa. Questa concezione mi pare inammissibile per diversi motivi. In primo luogo, perché nella *Commedia* egli non appartiene più da tempo a nessun partito, ma giudica nell'insieme le vicende italiane, e non mancano anche passi in cui persone che secondo la sua convinzione perseguivano scopi dannosi, sono rappresentate intatte e commoventi nella loro umana dignità. Poi non si potrà negare, e qui sta il punto essenziale, che ogni singolo giudizio è dato immediatamente da una concezione generale, che esige la realizzazione sulla terra di un ordine e equilibrio divino, basato storicamente e filosoficamente. Si può negare il proprio consenso a questa concezione, e gli avvenimenti seguenti non la confermarono; ma che Dante la possedesse, e in una forma sistematica e etica, con cui nessun contemporaneo veramente importante poteva paragonarsi, e che ancor oggi, nonostante la sua inattività storica, nonostante tale diversità di premesse,

¹⁰² Vedi l'opera citata di A. DEMPF, pp. 159 sgg.

può generare i pensieri più chiari e autentici sullo Stato e la storia; questo fatto non è conciliabile con la possibilità che il suo giudizio sulle persone sia stato determinato da ira incontrollata. Infine si pensi che per i personaggi contemporanei al poema egli è spesso l'unica fonte che possediamo, ma sempre è l'unica efficace, così che essi continuano a vivere nel ricordo della figura che Dante ha loro dato; sarà difficile trovare una misura della giustizia dantesca, se non si vuol riconoscere come misura proprio il destino di questa sopravvivenza. Per poter capire la giustizia di Dante, cioè l'ordinamento gerarchico degli uomini nel suo oltretomba, si deve tener presente che essi nel luogo della loro sorte eterna compaiono da soli e non nei loro vicendevoli rapporti; questi servono solo da materiale, con un'intenzione e una scelta determinata; ogni uomo è giudicato come singolo, direttamente secondo il suo rapporto con l'ordine del mondo; ciò che egli vi significa è l'unica cosa decisiva.¹⁰³ Anche qui si vede come l'idea del viaggio nell'aldilà concordi con la dottrina dantesca dell'ordine. Nell'aldilà i rapporti storici sono dissolti; il carattere e l'unità della persona sono conservati, ma sono perduti il luogo storico e il rango terreno; in questa trasformazione, in cui il mondo di qua sembra quasi scomposto e di nuovo rimesso insieme, per ciascuno diventa decisivo solo quello che significava il suo agire storico, nel suo complesso, per lo scopo finale della creazione. Ciò appare chiaro soprattutto se si pensa a personaggi storici che avevano avuto rapporti tra loro, come i nemici di Cesare, tra cui c'era anche Catone; Dante prescinde completamente da questi rapporti, interpreta ogni persona e le assegna il posto che le compete particolarmente in vista del fine del mondo.

Anche nell'arte della composizione, della metrica, della lingua, insomma nell'ambito estetico il suo oggetto esige da lui l'ordinamento che egli stesso volle e seppe dare al suo capolavoro. Il mondo dell'oltretomba, nel mostrarsi al viandante, gli manifesta l'ordine definitivo in cui tutte le parti sono ordinate verso Dio, e le sue esperienze devono rispecchiare con fedeltà e completezza il sistema di rapporti e concordanze che il piano divino abbraccia. Così la composizione del poema, di cui si parlerà più diffusamente nel capitolo seguente, è già data dal suo oggetto. Invece, egli si era preparato per tutta la vita a risolvere l'altro compito estetico, di creare uno stile linguistico commisurato all'oggetto: fu un'armonia di tutti gli echi che erano giunti al suo orecchio che rese possibile la creazione dal nulla dello stile sublime

del poema. Tutti questi echi si sentono nei versi della *Commedia*: i provenzali e lo *Stil Nuovo*, la lingua di Virgilio e quella degli inni ecclesiastici, l'epos francese e le laudi umbre, la terminologia delle scuole filosofiche e l'incomparabile ricchezza della lingua parlata dal popolo, che qui per la prima volta entra in una poesia di stile elevato. Ma il potere di unire tale molteplicità, senza che riuscisse strana e disparata, ma confluisse nella corrente continua di una lingua piena di forza, duttile, e di naturale dignità, Dante l'ebbe ancora dal suo oggetto soprannaturale, che non aveva bisogno di essere innalzato o ampliato per diventare sublime, come un uomo o un evento terreno; perché esso stesso è la sublimità e l'ampiezza che tutto comprende, e in esso sta di diritto la cosa più alta e la più umile, la saggezza e la stoltezza, il concetto astratto e il fenomeno concreto, il sentimento e il fatto. Tutti sono contenuti nella creazione e devono venir resi evidenti nella loro espressione naturale; qui non c'è nulla da elevare o da nascondere, perché la dignità delle cose è la loro verità, non appena le si consideri e raffiguri nel loro rapporto con l'ordine dato dal creatore. L'oggetto liberava Dante dalle catene e dalle limitazioni linguistiche, perché di per se stesso legittimava l'espressione linguistica conforme a ogni cosa e la delimitava anche esattamente; ogni eccesso, ogni godimento esagerato e solo sensibile dell'espressione avrebbe contraddetto allo scopo, avrebbe disturbato l'ordine, e in un'arte più alta sarebbe stato anche più insopportabile che in un tema terreno. Anche la lingua della *Commedia* svela il reciproco fecondarsi di realtà e ordine, e ciò diventa ancor più sorprendente, se si pensa qual rigido legame di verso e di rima sappia reggere quasi senza sforzo. Quando un particolare movimento non richiede una particolare espressione, le frasi sono semplici, chiare e solide e non facilmente inclini a scostarsi dalla costruzione naturale per amore del ritmo e della rima; l'intreccio delle terze rime le avvolge come se fosse il ritmo naturale della lingua umana. Scegliere l'italiano, poi, era naturale per Dante, e dopo le parole del *Convivio* sopra citate¹⁰⁴ non c'era più bisogno di giustificazione, benché l'albeggiante umanesimo se ne stupisse già quand'egli era ancora in vita.¹⁰⁵ Il concetto di cultura di Dante e il suo legame con la tradizione era fuso inseparabilmente con le forze del presente; il nobile e il sublime comprendevano ogni sapere ma non erano limitati all'erudizione, e la rappresentazione dantesca della nobiltà, proveniente dallo *Stil Nuovo*, era cosa interiore, che non aveva nulla a che

¹⁰³ Vedi F. GUNDOLF, *Caesar, Geschichte seines Ruhms* (Berlin 1925), pp. 99 sgg.

¹⁰⁴ P. 108.

¹⁰⁵ Egloga I di Giovanni del Virgilio, *Opere*, p. 455.

fare con il dotto distacco dal *profanum vulgus*; il più alto oggetto del sapere doveva essere a portata di tutti, e solo partendo dalla lingua quotidiana e dalla vita quotidiana era possibile l'elevazione che permetteva di rappresentare la creazione universale. Egli fondò la poesia nazionale del suo paese, e insieme lo stile poetico elevato di tutta l'Europa e di tutte le lingue nazionali; se gli umanisti avessero raccolto la sua eredità, l'eterna e ancor oggi non risolta *Querelle des anciens et des modernes* non sarebbe certo mai sorta.

Chiudiamo ora col punto ultimo e più importante: l'assunto permetteva ed esigea di giustificare e risolvere il tormento della sua sorte personale nell'ordinamento universale. L'uomo sperduto dei versi iniziali si chiama Dante, egli in persona è il viandante nei tre regni, a cui l'altissima grazia mandò la guida salvatrice. Per chiamare questa guida, Virgilio, nel suo eterno luogo, Beatrice scende all'Inferno. Per compiere l'opera della grazia due figure lasciano il loro posto nell'ordine predestinato e compiuto. Tutti e due gli strumenti della redenzione sono anche le forze direttrici della vita terrena di Dante: Virgilio, cantore della pace romana e annunciatore del tempo futuro, della verità a lui stesso ancora nascosta, ha dato a Dante il bello stile della poesia di sapienza universale; e Beatrice, un tempo apparizione sensibile della verità nascosta, ora rivelazione manifesta dell'ordine perfetto, è il suo "daimon" stesso, l'allontanarsi da esso significa rovina, il seguirlo liberazione. Sono le sue più profonde forze interiori, le forze del suo giusto amore, quelle che vengono chiamate a salvarlo dall'errore; e qui sta la giustizia di quella grazia, che infrange il duro giudizio.¹⁰⁶ Esse destano il suo coraggio, sì che egli è pronto a seguirle, a sottrarsi alle potenze distruttrici, ed esse lo conducono per la via della conoscenza contemplante dell'ordine divino. Qui appare giustificata e interpretata non tanto la sua sorte passata, quanto quella futura; perché il tempo presunto per la visione è il 1300, quand'egli ancora viveva a Firenze e la disgraziata crisi era ancor da venire; l'errore che costituiva il punto di partenza, avvenne dunque prima di quest'epoca, e tutto quanto segue, esilio, vane speranze, miseria, orgoglioso distacco non hanno più niente a che fare con esso; sono il giusto destino terreno che a lui compete, appartengono a lui come la dignità di un alto ufficio. Tu dovrai soffrire e sarai infelice, dicono Brunetto e Cacciaguida, ma pensa solo a essere orgoglioso e a tenere il tuo posto; diventerà poi chiaro che è quello giusto. Con profonda umiltà, ma

pienamente conscio di sé, Dante si pone qui di fronte al suo tempo, in attesa della gloria terrena e della felicità ultraterrena.

L'intervento dell'amata beata e il viaggio verso di lei attraverso Inferno e Purgatorio, significano anche il ritorno dell'errante alle forze motrici della sua giovinezza; la prima esperienza del ragazzo, la commozione alla vista di lei, si ripetono alla cima del Purgatorio. È una via che dai sensi, attraverso conoscenza e destino, conduce a una seconda sensibilità formata da una visione; e in tutte le sue tappe l'ordine divino opera prima come prepotente presagio, poi come impulso della volontà al giusto agire, infine come apparizione che porta il compimento e manifesta l'intelligibile. È senz'altro la via dell'uomo cristiano, che parte dai sensi e cui è dato nella ragione il principio dialettico, che nel dramma del tempo terreno deve decidersi a partecipazione sempre crescente oppure ad eterna caduta. Ma la cosa nascosta che si manifesta alla fine della via, il segno segreto che sempre ammonisce e impone di seguire, il demone Beatrice non cessa mai di essere ciò che era al principio, e cioè una creatura particolare e un'esperienza contingente e personalissima; sono le forze dell'incanto dei sensi che vengono messe al servizio della redenzione, è Amore in persona che guida in alto l'uomo alla vista di Dio; nella sorte eterna il fenomeno non è distinto dall'idea, ma è contenuto e trasformato in essa. Solo la poesia è disposta e capace di dar forma a ciò; essa supera la filosofia dottrinale, che non può abbandonare e oltrepassare la ragione; essa sola è all'altezza della rivelazione e può esprimerla; ed essa esce dall'ambito della bella apparenza, non è più imitazione e non sta al terzo posto nell'ordine dopo la verità, bensì la verità rivelata e la sua forma poetica sono una cosa sola.

IV

Struttura della "Commedia"

Nella struttura del grande poema sono elaborati e fusi tre sistemi, che si corrispondono nell'ordine divino: uno fisico, uno etico e uno storico-politico; ognuno di questi sistemi, considerato di per sé, comprende a sua volta una concordanza di tradizioni diverse. L'ordine fisico mostra l'universo nella forma tolemaica, come la filosofia aristotelico-cristiana l'aveva ripresa e messa al servizio del dogma; quest'ordine, nel complesso come in quasi tutti i particolari, si trova già negli

¹⁰⁶ *In*., II, v. 96.

scritti dell'alta scolastica e nelle opere didattiche da essa ispirate, così che Dante lo poteva riprendere nei tratti principali dalle sue fonti: Aristotele, Alfragano, Alberto Magno, Tommaso, Brunetto Latini. La sfera terrestre sta nel centro dell'universo, intorno ad essa ruotano nove sfere celesti contenute l'una nell'altra, mentre una decima che le comprende tutte, l'Empireo, la sede di Dio, è pensata in quiete assoluta. Solo una metà della terra, l'emisfero settentrionale, è abitata; confini orientali e occidentali dell'*ὀλκονύμην* sono il Gange e le colonne d'Ercole, e il suo centro Gerusalemme. All'interno della terra, o più esattamente dell'emisfero settentrionale, c'è l'Inferno, che si restringe a forma di imbuto verso il centro della terra; nel suo punto più basso, proprio al centro della terra, è la sede eterna di Lucifero, che nella sua caduta, subito dopo la creazione, si conficcò nella terra, ne respinse e ne cacciò verso l'alto una parte enorme della massa interna¹⁰⁷; questo pezzo è il grande monte che emerge isolato dall'emisfero meridionale coperto dall'oceano, il monte della purificazione, il Purgatorio, ove dimorano le anime dei trapassati che sono destinati alla beatitudine, ma hanno ancora bisogno di purificarsi. Sulla cima del monte, nel punto più vicino alla sfera celeste più bassa¹⁰⁸ c'è il Paradiso terrestre, che un tempo era dimora dei primi uomini avanti il peccato originale. L'ordine delle sfere celesti, che rappresentano nello stesso tempo il Paradiso vero e proprio, è stabilito secondo le stelle che loro appartengono: prima le sfere dei sette pianeti dell'antica astronomia, nell'ordine: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno; poi il cielo delle stelle fisse; nono l'invisibile cielo cristallino, il primo mobile; infine l'Empireo. Il moto delle sfere celesti è concentrico e circolare; la nona sfera, che è più vicina all'immobile sede di Dio, l'Empireo, è spinta in tutte le sue parti dall'ardente desiderio di riunirsi a lui, con un moto rotatorio di altissima velocità; e trasmette il suo movimento alle sfere inferiori, in essa contenute¹⁰⁹; mediatore di questo moto è la gerarchia delle intelligenze o angeli.

Dentro dal ciel della divina pace (*l'Empireo*)
 si gira un corpo, nella cui virtute (*il primum mobile o il nono*)
 l'esser di tutto suo contento giace. (*l'universo intero*) [cielo]

¹⁰⁷ *Inf.*, XXXIV, vv. 106 sgg.; EDWARD MOORE, *Studies in Dante*, III, p. 119.

¹⁰⁸ "In nobilissimo loco totius terrae," *Summa theologica*, I, 102, 1 ad resp. Vedi MOORE, *op. cit.*, III, p. 136.

¹⁰⁹ Sul moto delle stelle ampiamente MOORE, *The astronomy of Dante* (*Studies in Dante*, III).

Lo ciel seguente, c'ha tante vedute, (*il cielo delle stelle fisse con*
 quell'esser parte per diverse essenze [*le molte stelle*]
 da lui distinte e da lui contenute.
 Li altri giron per varie differenze (*i cieli dei pianeti*)
 le distinzion che dentro da sé hanno
 dispongono a lor fini e lor semenze.
 Questi organi del mondo così vanno,
 come tu vedi omai, di grado in grado,
 che di su prendono e di sotto fanno...
 Lo moto e la virtù dei santi giri,
 come dal fabbro l'arte del martello,
 da' beati motor convien che spiri; (*le intelligenze o angeli*)
 e 'l ciel, cui tanti lumi fanno bello, (*il cielo delle stelle fisse*)
 della mente profonda che lui volve
 prende l'immagine e fassene suggello.
 E come l'anima dentro a vostra polve
 per differenti membra e conformate
 a diverse potenze si risolve,
 così l'intelligenza sua bontate (*l'intelligenza, cioè Dio*)
 moltiplicata per le stelle spiega,
 girando sé sovra sua unitate.
 Virtù diversa fa diversa lega
 col prezioso corpo ch'ella avviva, (*il cielo delle stelle*)
 nel qual, sì come vita in voi, si lega.
 Per la natura lieta onde deriva,
 la virtù mista per lo corpo luce,
 come letizia per pupilla viva.
 Da essa vien ciò che da luce a luce
 par differente...
 Essa è il formal principio che produce...¹¹⁰

Da questo passo ricaviamo i seguenti concetti:

1. L'essere e il moto complessivo dell'universo hanno origine dal *primum mobile* (cioè dall'amore di Dio tanto quanto dall'amore per Dio). Come la creazione rappresenta un dispiegarsi e riflettersi dell'essere divino, — "Non è se non splendor di quella idea che partorisce, amando, il nostro sire"¹¹¹ — così anche il suo moto, anzi tutta la sua attività risale sempre continuamente a lui. Questo vale non solo per le sfere celesti, a cui i versi sopra riportati si limitano solo perché in essi

¹¹⁰ *Par.*, II, vv. 112-123; 127 sgg.

¹¹¹ *Par.*, XIII, vv. 53 sgg.

si tratta della natura della Luna, ma per tutta la creazione, sia quella creata direttamente da Dio (intelligenze, sfere celesti, prima materia e anima umana), sia quella generata direttamente dai suoi organi (elementi, piante, animali).¹¹² Dappertutto è "la divina bontà che 'l mondo impronta,"¹¹³ e il moto che essa produce è amore: "Né creator né creatura mai... fu sanza amore, o naturale o d'animo."¹¹⁴

2. L'universo è un moltiplicarsi del primo moto; le intelligenze o angeli lo trasmettono ai gradi inferiori della creazione e fanno parte a tutto il creato della forza e del moto che gli compete, senza che con questo si rinunci all'unità dell'essere divino: la Trinità; così fa dire Dante a Tommaso¹¹⁵:

per sua bontate il suo raggiare aduna,
quasi specchiato, in nove sussistenze,
eternalmente rimanendosi una.
Quindi discende all'ultime potenze
giù d'atto in atto, tanto divenendo,
che più non fa che brevi contingenze;
e queste contingenze essere intendo
le cose generate...

questa è dunque l'origine della molteplicità della creazione, lo svilupparsi e rispecchiarsi della bontà divina attraverso le "nove sussistenze," gli angeli, che sono i motori delle sfere celesti e delle loro stelle. Qui diventa pienamente chiaro il rapporto delle concezioni astrologiche con l'ordinamento divino del mondo e il posto che esse occupano. Nel primo canto del *Paradiso* Dante si meraviglia che egli, corpo materiale, sia potuto salire al cielo, e Beatrice gli risponde:

... Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante.
Qui veggion l'alte creature l'orma (cioè le anime conoscenti)
dell'eterno valore, il quale è fine
al quale è fatta la toccata norma.

¹¹² *Par.*, VII, vv. 124 sgg.

¹¹³ *Par.*, VII, v. 109.

¹¹⁴ *Purg.*, XVII, vv. 91 sgg. Vedi anche *Convivio*, II, 14, 14 sgg., in cui è descritta l'azione del movimento del Primo mobile sulla natura.

¹¹⁵ *Par.*, XIII, vv. 58 sgg.

Nell'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar dell'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti.
Questi ne porta il foco inver la luna,
questi ne' cor mortali è per motore,
questi la terra in sé stringe e aduna.
Né pur le creature che son fore
d'intelligenza quest'arco saetta,
ma quelle ch'hanno intelletto ed amore.
La provedenza, che cotanto assetta,
del suo lume fa 'l ciel sempre quieto
nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;
E ora l'í, come a sito decreto,
cen porta la virtù di quella corda...¹¹⁶

Questo istinto è l'opera delle sfere celesti, "ovra de le rote magne, / Che drizzan ciascun seme ad alcun fine"¹¹⁷; ad esse è soggetta tutta la creazione terrena, e unica eccezione è l'uomo; perché, sebbene anche l'uomo, in quanto corpo, e così anche le forze sensitive dell'anima, siano soggette all'inclinazione e all'influsso delle stelle, tuttavia nella sua parte razionale egli possiede la forza di guidare e limitare quell'influsso; questa forza è la sua libera volontà.¹¹⁸ "Corpora caelestia," così dice Tommaso,¹¹⁹ "non possunt esse per se causa operationum liberi arbitrii; possunt tamen ad hoc dispositiva inclinare, in quantum imprimunt in corpus humanum, et per consequens in vires sensitivas, quae sunt actus corporalium organorum, quae inclinant ad humanos actus." [I corpi celesti non possono essere per se stessi cagione delle operazioni del libero arbitrio; tuttavia, possono causare una disposizione verso queste operazioni, nella misura in cui producono un'impressione sul corpo umano e quindi sulle forze sensibili, che sono atti degli organi del corpo forniti d'inclinazione ad atti umani.] E in un altro passo: "Corpora caelestia non sunt voluntatum nostrorum neque electionum causa. Voluntas enim in parte intellectiva animae est... corpora caelestia non possunt imprimere directe in intellectum nostrum..." [I corpi celesti non sono cagione della nostra volontà o della nostra scelta. La

¹¹⁶ *Par.*, I, vv. 103 sgg. Vedi *Summa theologiae*, I, 59, I ad Resp.; *Monarchia*, I, 3.

¹¹⁷ *Purg.*, XXX, vv. 109 sgg.

¹¹⁸ *Par.*, V, vv. 19 sgg.

¹¹⁹ *S. th.*, II IIae, 95, 5 e *Summa contra gentiles*, III, 85.

volontà, infatti, si trova nella parte intellettuale dell'anima... i corpi celesti non possono esercitare un'impressione diretta sul nostro intelletto.] La "pars intellectiva" dell'anima è quella che fa dell'uomo un uomo, la sua *vis* ultima,¹²⁰ che egli deve necessariamente adoperare, in bene o in male; se egli non la possedesse, non potrebbe agire male, come non possono piante o animali, perché: "lo naturale (amore) è sempre senza errore."¹²¹

Con queste osservazioni, che riguardano la speciale posizione dell'uomo, noi ci muoviamo già nell'ambito del secondo sistema della *Commedia*, quello morale. Solo l'uomo ha libertà di scelta, potere di agire formato da intelletto e volontà, che eccede la disposizione naturale, sebbene sia strettamente connessa ad essa, e perciò rimanga sempre individuale; essa gli permette, finché egli vive sulla terra, di amare rettamente o non rettamente, e perciò di prendere egli stesso la decisione sul suo destino eterno. Nella ripartizione del mondo morale, che risulta da questa concezione fondamentale, Dante segue l'*Etica Nicomachea* e il suo sviluppo in Tommaso. Brunetto Latini aveva rielaborato nel *Trésor*, specialmente nel sesto e settimo libro, le dottrine morali aristoteliche e tomistiche; la sua rielaborazione mostra tanti punti di contatto con quella di Dante, e le parole "m'insegnavate come l'uom s'eterna"¹²² parlano così chiaro, che si deve considerare Brunetto il mediatore più importante e vivo di questi pensieri.

Fondamento della qualità morale dell'uomo è la tendenza naturale, la sua inclinazione o disposizione. Di per sé, essa è sempre buona, perché essa è amore, e amore di un bene. Il massimo bene e l'origine del bene è Dio; nell'amore immediato di lui, che l'"anima rationalis" può scegliere come fine principale della vita terrena e che si sviluppa allora nelle virtù della vita contemplativa, l'uomo può raggiungere la massima eccellenza terrena. Ma la ragione, che è strettamente legata alla disposizione individuale, può anche scegliere di preferenza l'amore mediato di Dio, e rivolgersi alle sue creature, cioè ai particolari beni terreni. Una simile scelta deve produrre necessariamente una vita attiva, con tutte le differenze con cui può realizzarsi nei singoli casi; essa è buona finché mantiene la giusta misura nell'amore per i beni mediati, "secondi," e conduce allora alle virtù della vita attiva. Però l'amore naturale può essere anche corrotto da un eccesso o dalla scelta

sbagliata del suo oggetto. Questa corruzione è il peccato; esso proviene dunque sempre da amore eccessivo o non giusto.

Sulla scena ultraterrena, che il poema percorre, gli uomini sono già giudicati, la somma della loro vita è stata tratta, ed essi sono posti nel luogo che compete loro definitivamente; le singole stazioni dell'aldilà hanno qualità fisiche che concordano ogni volta con il loro valore morale. Le anime sono condannate, o godono nel Purgatorio della attesa della prossima beatitudine, o ne sono già partecipi; entro i tre regni esse stanno a gruppi nell'ordine che corrisponde alle loro azioni e disposizioni terrene, e entro i gruppi ogni singolo che compare è rappresentato con l'atteggiamento e la dignità che compete alla sua vita e al suo carattere particolare. Questi tre ordini — i tre regni, le loro divisioni e entro queste la posizione individuale — hanno ciascuno di per sé un significato morale; e l'ultimo, quello della posizione individuale, a volte è addirittura così forte che, contro il giudizio dei primi due, decide della simpatia e della partecipazione che Dante e il lettore portano alla figura. Questo vale naturalmente specialmente per l'Inferno; anche a prescindere dai pagani virtuosi che abitano il Limbo, e tra i quali è anche Virgilio, l'Inferno è ricco di figure significative; il vizio decisivo, che determinò la loro condanna, non poté velarne le eccezionali virtù; in loro il naturale istinto al bene, nonostante il suo perversimento, è rimasto così forte che essi si affermano dinanzi a noi nella loro umanità e suscitano forse ancor più forte la nostra partecipazione. Che la conservazione del loro atteggiamento individuale, indicante tale dignità o il suo contrario, debba essere compreso nel giudizio eterno, non mi sembra dubbio, sebbene Dante non lo dica espressamente in nessun luogo.¹²³

La divisione in gruppi dei tre regni avviene in ognuno secondo principi ordinativi diversi, e questo è naturale se si pensa alla diversità del fine che è assegnato ad ognuno di essi. Nell'Inferno, luogo dell'eterna pena, viene a cadere la ripartizione secondo virtù e nella beatitudine del Paradiso non ci sono peccati o vizi. Nel Purgatorio si incontrano entrambi: l'ordine, come esige il fine della purificazione, va regolato secondo i cattivi impulsi, che devono essere espiati, ma non può coincidere con la divisione dei peccati dell'Inferno; perché il castigo colpisce l'azione accaduta e non efficacemente rimpianta, la purificazione invece la tendenza corrotta, dopo la confessione e il pentimento delle singole azioni. Se ora si considera l'amore eccessivo e falso, dal quale come dicemmo nasce il peccato, secondo le disposizioni

¹²⁰ *Monarchia*, I, 3.

¹²¹ *Purg.*, XVII, v. 94. Per la rappresentazione del sistema fisico vedi i lavori di E. Moore, oltre i già nominati specialmente *The Geography of Dante* (*Studies*, III) e *Dante's Theory of Creation* (*ivi*, IV).

¹²² *Inf.*, XV, v. 85.

¹²³ Vedi però *Inf.*, IV, vv. 76 sgg. e particolarmente XIV, vv. 63 sgg.

viziose che lo generano nell'anima, il primo si divide in un troppo e un troppo poco di amore; il troppo sono le brame e le passioni di beni terreni, l'inclinazione alla lussuria, alla crapula e all'avarizia, il troppo poco è pigrizia del cuore. L'altro, l'amore non giusto, è diretto al male; ma questo, in termini tomistici, è qualcosa di puramente negativo, poiché la creazione, in quanto estrinsecazione della bontà divina, non può essere mai di per sé cattiva; il non giusto amore, perciò, può consistere solo in un desiderio di pervertimento del bene, di allontanamento dal suo esser buono, e poiché nessuno può odiare se stesso, è rivolto contro il prossimo; esso ama il male del prossimo ed è un "voler male al suo prossimo"; i suoi sottogruppi sono superbia, "amor propriae excellentiae in quantum ex amore causatur inordinata praesumptio alios superandi"¹²⁴ [amore della propria eccellenza in quanto dall'amore nasce la presunzione disordinata di superare gli altri], invidia e ira. Questa è la divisione del Purgatorio, luogo di purificazione delle anime che si sono pentite e hanno confessato le loro azioni, e i gradi salgono dal più grave al più leggero; l'ordine è superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria. Se invece si considerano le azioni cattive, cioè il peccato compiuto e non perdonato dalla grazia di Dio, che viene punito nell'Inferno, si aggiunge come momento nuovo, decisivo per il giudizio, il consenso della volontà che porta a compimento l'azione e nella ripartizione si deve partire dalla disposizione della volontà. Se il suo consenso alla cattiva azione è dato dopo ordinata e matura riflessione, è moralmente un'azione di pura cattiveria, di malizia; se la riflessione è offuscata dall'eccesso di una brama, nasce un atto di passione, di incontinenza; conforme a ciò l'Inferno è diviso in una sezione più leggera di peccati di incontinenza e una più grave di peccati di malizia, e qui si discende dal più leggero al più grave. Con questa differenza fondamentale nell'ordine morale dei due regni — che cioè in uno sono punite le cattive azioni, nell'altro sono espiate le corrotte disposizioni — si spiega come nell'Inferno manchino come gruppi particolari superbia e invidia, a cui non corrispondono specie determinate di azioni; e come l'ira del Purgatorio, che ivi, quale amore del male, fa parte della seconda e più grave categoria, nell'Inferno, quale peccato di incontinenza, ira violenta, faccia parte ancora della ripartizione dei peccati più leggeri, mentre essa nella forma di malvagità premeditata e vendicativa compare anche negli strati più bassi, quelli della malizia. L'accidia, la pigrizia del cuore, non trova posto nell'Inferno vero e proprio, perché essa porta all'inattività; sono i vili del-

l'Antinferno, quelli che corrispondono agli accidiosi del quarto cerchio del Purgatorio. Infine nel Paradiso le anime si ordinano secondo la loro buona e non corrotta disposizione, il loro amore giusto è misurato: e perciò secondo le stelle, di cui essi hanno conservato nell'*anima rationalis* puro ed equilibrato l'influsso e l'impulso al bene, oppure ne hanno espriato nel Purgatorio la perversione; ciascuna appartiene al regno dell'astro al cui influsso fu specialmente soggetto.¹²⁵

L'ordine morale dell'Inferno si appoggia, nella ripartizione generale delle cattive azioni, all'Etica aristotelica; ma nell'Antinferno, nel primo e sesto cerchio e in molti particolari, sono usate anche altre fonti e concezioni, e nell'attribuzione delle pene, come nell'invenzione di spiriti infernali, la fantasia poetica lavora su un imponente materiale di tradizioni di carattere mitico, che ha sempre stimolato ricerche sulla sua origine e sul suo significato, senza risultati definitivi. L'imbuto infernale è diviso in nove cerchi; i peccati sono tanto più gravi e tanto più spaventose le pene quanto più in basso essi stanno. Il primo cerchio contiene i pagani virtuosi e i bambini non battezzati, che mancano entrambi della beatitudine solo perché non furono cristiani; non patiscono alcuna pena se non la privazione della vista di Dio, e le antiche figure si muovono con una severa dignità che ricorda rappresentazioni classiche dei campi elisi. Dal secondo al quinto cerchio sono puniti i peccatori per incontinenza, e cioè prima quelli che peccarono per passione fisica, lussuria e gola, poi quelli che peccarono per eccesso spirituale, avarizia e ira. Il quinto e ultimo cerchio di questa parte è il fiume infernale Stige; su di esso Virgilio e Dante navigano verso la città della malizia, circondata da mura, la vera "civitas diaboli." Anche qui il cerchio superiore, il sesto, contiene una categoria non prevista da Aristotele, quella degli eretici e degli atei "epicurei"; poi seguono nell'ordine aristotelico nel settimo cerchio i violenti, nell'ottavo i fraudolenti, entrambi i gruppi in molteplici gradazioni secondo il tipo particolare di peccato o di pena: violenti contro il prossimo, con-

¹²⁵ Nel quadro di questa indagine la spiegazione del sistema morale può darne solo i rozzi contorni e non può approfondirne il fondamento dogmatico né chiarire l'intreccio dei riferimenti simbolici, e neppure prendere ampiamente posizione nel problema. Mi sono sforzato di sviscerare dalla massa della critica l'opinione corrente; e tuttavia non ho potuto evitare del tutto di presentare argomenti discussi e di procedere con qualche arbitrarietà in ciò che dico e taccio. Tra le spiegazioni che si scostano dalla mia interpretazione ricorderò almeno il libro di LUIGI PIETROBONO, *Dal Centro al Cerchio* (Torino 1923). Partendo da Lucifero e dal Cocito egli trova un sistema morale unitario per tutto il poema, dunque anche per l'*Inferno*. La sua opera nasce da un'ammirevole e profonda conoscenza di Dante, e i legami e le concordanze che essa scopre danno un'idea del tutto nuova della ricchezza dei temi e dei pensieri nascosti nella *Commedia*.

¹²⁴ *Summa theologiae*, II, IIae, 162, 3 ad 4.

tro se stessi, contro Dio; nella frode sono formati sottogruppi concreti: seduttori, adulatori, simoniaci, indovini, barattieri, ipocriti, ladri, cattivi consiglieri, seminatori di discordia, falsari; separati da tutto il gruppo e uniti in un cerchio particolare, il nono e più profondo, sono quei fraudolenti che hanno male usato di un legame particolarmente sacro di fiducia: i traditori. Nel più profondo abisso dell'Inferno sta infitto Lucifero e nelle sue fauci sono straziati i tre peggiori traditori, Giuda, il traditore di Cristo, e gli assassini di Cesare, Bruto e Cassio, traditori dell'impero.

Nell'Antinferno Dante ha confinato l'enorme numero dei vili e degli indecisi, "che visser senza infamia e senza lodo,"¹²⁶ e con essi quegli angeli che al momento della ribellione e della caduta di Lucifero non scelsero un partito. Questo ordinamento è naturale perché da un lato l'accidia non genera determinate azioni cattive, e perciò non può essere inserita nel sistema di pene dell'Inferno, e d'altro lato, però, è considerata assolutamente un peccato, anche da Aristotele e Tommaso, perché il difetto di amore esclude dalla vista di Dio. Ma notevole e impressionante per chiunque conosca la *Commedia* è la misura del disprezzo che Dante riversa su di loro. La loro pena non è un vero tormento infernale, ma piuttosto un ripugnante fastidio; gridando, a schiera, corrono in circolo e sono punti da insetti. Ma il tormento morale è molto più grande: misericordia e giustizia si volgono via con disprezzo, al mondo non rimane traccia di loro, il cielo li esclude, e quel che è peggio di tutto, essi non sono neppure nell'Inferno, "ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli." Così essi sono posti quasi più in basso dell'infimo grado di peccatori, che per lo meno furono uomini e agirono umanamente, in bene o in male; ma essi "mai non fur vivi," perché non hanno fatto alcun uso dell'*ultima vis* dell'uomo, della capacità di decidere e agire secondo ragione e volontà. Con queste parole: "questi sciaurati che mai non fur vivi," è data la motivazione della loro sorte eterna, e anche qui, come dappertutto, la sede eterna è assegnata ai peccatori secondo la legge del contrappasso¹²⁷; ma nella violenza dell'espressione si rivela l'inclinazione personalissima di un carattere, la cui presa di posizione per il bene è appassionata, indomita e incrollabile, e per cui la lotta e l'azione costituiscono la forma naturale di vita.

La legge del contrappasso domina il sistema di pene dell'Inferno e produce un allegorismo sommamente concreto e drastico, che a sua

volta offre con molte variazioni lo sfondo adatto all'apparire delle singole figure. La scelta delle pene è di una ricchezza fantastica e nell'invenzione dell'orrendo mostra il genio di Dante nella sua versatilità, il suo oscuro pathos e la sua concretezza ed esattezza quasi pedante; con tutta la forza di suggestione spirituale dei paesaggi infernali, non c'è mai qualcosa di appena sbizzato in senso moderno, o di accennato impressionisticamente, ma domina una forza espositiva equilibrata e ordinata, che descrive quasi come un protocollo e che anche quando si eleva a scongiuro, pietà, ira, paura o terrore, non perde mai la più assoluta chiarezza. Sui paesaggi e le pene dell'Inferno si basa la fama che Dante godette in epoche romantiche, e che anche oggi, non del tutto a torto, determina il giudizio della massa su di lui; su di essi si basava anche l'avversione che sentirono per lui tempi limitati da schemi classicistici. In ultima analisi, entrambe le posizioni derivano da un equivoco. Certo, Dante è veramente un creatore del romanticismo, e la concezione estetica della sublimità dell'orrido e del grottesco, di un gotico fantastico e di sogno, è sorta principalmente dalla sua opera; ma egli non sarebbe stato contento di questi suoi scolari. Fu un italiano, Giambattista Vico, che in un secolo di gusto ostile a Dante, espresse per la prima volta quella forma di ammirazione per Dante che sfociò più tardi nell'estetica romantica.¹²⁸ Egli confronta Dante e Omero; entrambi sono vissuti in un'epoca in cui i loro popoli erano appena usciti da uno stato di rozza barbarie, e le loro poesie riflettono questo stato; con fedeltà e magnificenza raccontarono storie vere animate da una fantasia ingenua e vigorosa, senza traccia di razionalità filosofico-sofistica, quale è consona ad epoche civilizzate; e come Omero prova ingenua gioia alle lotte orride e sanguinose che formano il sublime della sua *Iliade*, così Dante si compiace delle spaventose pene dell'Inferno; tutti e due non sono affatto spiriti filosofici, e la loro saggezza è la saggezza eroico-mitica dei popoli barbari primitivi. Lasciando da parte la giustezza e il merito di questo giudizio del XVIII secolo, è sorprendente che il Vico, il quale certo non aveva alcuna idea della civiltà del Trecento, non si rendesse conto del suo errore proprio dal confronto con Omero, e dal testo stesso di Dante, che pure aveva dinanzi. Egli non si accorgeva affatto, o piuttosto non voleva vedere,¹²⁹ che aveva davanti un'opera di alta scolastica, di "humana ragione tutta spiegata," e che il barbaro Dante era molto superiore a lui, Vico, pas-

¹²⁶ *Inf.*, III.

¹²⁷ *Inf.*, XXVIII, v. 142.

¹²⁸ *Scienza Nuova*, ed. Nicolini, pp. 727, 733, 750; inoltre *Opere*, sec. ed. Ferrari, vol. IV, pp. 198 sgg. e vol. VI, pp. 34 sgg. e 41 sgg.

¹²⁹ Dice che Dante sarebbe stato un poeta più grande, se non avesse saputo niente della scolastica e del latino. *Opere*, vol. IV, p. 200.

sato (certo controvoglia) attraverso la logica scolastica, giansenistica e cartesiana, per "sottigliezza d'intelletto," cioè per esattezza e nettezza di pensiero. Egli non se ne accorgeva perché non sapeva leggere quello che aveva dinanzi, e tanto meno lo sapevano leggere gli ammiratori romantici, che si richiamano continuamente all'Inferno, sebbene anche in esso, anzi proprio in esso, si riveli l'intelligenza di Dante, esatta, infallibile, acuta, ostile a ogni sentimento approssimativo, quale fonte del suo vigore poetico. Le pene dell'Inferno sfruttano materiale mitico e credenze popolari, la fantasia vi si muove possente, ma ognuna poggia su una severa e esatta riflessione sul tipo e il grado di ogni peccato, su una esatta conoscenza dei sistemi razionali e morali, e ognuna, nella sua definita realizzazione concreta e evidente dell'idea dell'ordinamento divino, deve costringere a rendersi conto razionalmente dell'essenza del peccato in questione, cioè del modo del suo scostarsi da quell'ordine. Se gli schiavi della passione sono spinti qua e là dalla tempesta, i crapuloni stanno accovacciati a terra sotto la fredda pioggia, gli irosi si litigano nel pantano, i suicidi sono trasformati in cespugli che una muta di cani correnti strapazza e fa sanguinare; se gli adulatori stanno immersi nello sterco umano, i traditori nel ghiaccio eterno: questi pochi esempi della ricchezza di Dante non sono prodotti arbitrari di una fantasia sfrenata, che cerchi di accumulare scene orrende, ma opera di un severo esame dell'intelletto, che ha scelto per ogni peccato ciò che gli compete, e che dalla coscienza della giustizia della sua scelta, e della sua conformità con l'ordine divino, trae la forza di conferire alle parole e alle immagini evidenza grandiosa e mirabile. La cosa non è diversa per i mostri mitici che servono ai cerchi infernali insieme da custodi e da simbolici animali araldici. Mai Dante è più medievale, nel senso del romanticismo francese, che in queste creazioni in cui vive lo spirito dell'ornamentalismo proprio dello spiritualismo volgare, che, nello sforzo di esprimere con fisica evidenza arcane significazioni storico-morali, fondendo e superando le tradizioni mitologiche secondo un principio a noi non più familiare, rende sensibili sotto forma di mostri rappresentazioni sovrasensibili e le fa muovere in un fantastico mondo irreali. Non altrimenti che i mostri e le figure grottesche della scultura gotica, che mandavano in estasi Victor Hugo e i suoi amici, essi mostrano che l'antichità, pur stranamente stravolta dalla fusione con teorie eterogenee, continuava a portar frutti; ma qui hanno perduto completamente l'elemento di arbitrio fantastico, che hanno a volte in altre opere in cui la ragione dell'artista ha dimenticato i significati razionali o riesce ad accoglierli soltanto in uno stato imperfetto e confuso. Perché, anche se essi a prima vista conservano non sminuito l'orrore di oscure immagini

fantastiche, tuttavia una più attenta osservazione mostra subito che Dante ha attribuito e definito esattamente il loro significato, di modo che non hanno bisogno di un commento, ma piuttosto commentano essi stessi il testo nel loro ambito. Questo è evidente quasi dappertutto e in uno dei pochi passi di questo genere che non è facile spiegare, Dante dice espressamente che sotto i versi strani si nasconde una determinata dottrina.¹³⁰

L'ordine morale del Purgatorio, come già dicemmo, segue la genesi aristotelico-tomistica dei vizi dall'amore mal diretto, e non ha più riferimento a singole azioni cattive. I gradini della porta d'entrata e le parole dell'angelo,¹³¹ che la apre, simbolizzano il sacramento della confessione e solo quando è oltrepassata la soglia, e dunque l'anima è stata assolta dalla colpa terrena, e nella definitiva *conversio ad Deum* non è più soggetta alla tentazione, solo allora comincia la purificazione, il risanamento delle sue ferite. Ma prima che Virgilio e Dante raggiungano quella porta, attraversano una regione di anime in attesa, che non sono ancora ammesse alla purificazione: i morti nella scomunica e i peccatori sino all'ultim'ora, sia per trascuratezza, sia perché morirono improvvisamente e violentemente. Tra gli spiriti in attesa ci sono anche le anime della valletta dei principi, che regnarono nell'ordine terreno, ancora incompiuto e in attesa della perfezione; fino ad essi si spinge nella notte il serpente della tentazione e contro di lui essi supplicano ed ottengono l'aiuto divino dei due angeli con la spada. Qui Dante è colpito dal mirabile sonno, durante il quale la misteriosa Lucia lo solleva fino alla porta d'entrata: solo ora comincia la vera via della purificazione attraverso i sette cerchi che circondano il mon-

¹³⁰ *Inf.*, IX, vv. 36 sgg. Non mi sembra perciò permesso sottrarsi alla spiegazione di questo passo, col dire, come si è fatto spesso, che Dante non ha inteso nulla di determinato, o che ciò che intende non è né importante né poetico, o che i versi ammonitori sono un artificio per poter meglio introdurre il seguito, o che si riferiscono ad esso. Dante intende dire ciò che dice, e certo la *Commedia* è spesso difficile, ma non è una formula magica. Si deve dunque spiegare tale passo o ammettere che non se ne conosce il significato. L'arte dell'interpretazione è perduta se in nome di una più alta penetrazione poetica si pensi di poter trascurare le chiare parole del testo. Un contributo alla spiegazione mi pare dato qui dalla tradizione mitografica che risale a Fulgenzio. In Fulgenzio le Gorgoni significano *Tria terroris genera*, e Medusa il peggior grado di terrore, *qui non solum mentis intentum, verum etiam caliginem ingerat visus* [che non offusca solo l'intelligenza, ma anche la vista]; perciò Medusa si chiama *quasi Meidusa* (ed. Helm, I, 21). Perseo uccide la Medusa con l'aiuto di Minerva *quia virtus, auxiliatrix sapientia, omnes terrores vincit* [poiché la virtù, con l'aiuto della sapienza, vince ogni terrore] — così parafrasa il vaticano *Mythographus secundus* (ed. Bode, *Scriptores rerum mythicarum*, Cellae 1834, p. 113), che in modo sorprendente, dopo aver quasi letteralmente copiato Fulgenzio, definisce Medusa *oblivio*: la cecità dello spirito generata dall'enormità dello spavento, l'oblio.

¹³¹ *Purg.*, IX, vv. 73 sgg.

te. In essi le anime si purificano dai loro vizi, nell'ordine sopra spiegato di superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria, in cui la dottrina dell'amore è fusa con quella dei sette peccati capitali. La purificazione avviene secondo il principio aristotelico del giusto mezzo (*μεσότης*), di modo che le anime persistono in uno sforzo contrario alla natura del loro peccato finché sentono di essere libere da quel difetto; allora si attua la loro volontà di ulteriore ascesa. Nella scelta delle penitenze Dante si è certo imposto necessariamente una più grande limitazione che non in quella delle pene dell'Inferno, ma la concretezza, che tanto qui come là poggia sulla più acuta razionalità, non è minore; e a sua volta l'ambiente e il paesaggio nei diversi gradi sono adattati e servono al genere particolare di purificazione. Circondati da immagini, visioni, voci che annunciano esempi di virtù premiata o di vizio punito dell'ordine corrispondente, le anime sono risanate attraverso la sofferenza; e la sofferenza risanatrice, nella maggior parte dei casi, è di tipo contrario alla malattia, in quanto i superbi sono piegati sotto gravi pesi, gli invidiosi, come mendicanti ciechi, si sorreggono a vicenda, gli accidiosi corrono a precipizio con moto rapidissimo, i crapuloni si consumano e muoiono di fame davanti a cibo e bevanda, i lussuriosi stanno nel fuoco purificatore; oppure essa è dello stesso tipo, concreto simbolo del vizio in questione, che è rappresentato dall'atteggiamento dei penitenti, e che sta in dolorosa contraddizione con la loro buona volontà; è il caso degli avari, che sono incatenati al suolo con il viso verso il basso, e degli irosi, che si muovono in una nuvola di fumo nero. Anche se nel Purgatorio la varietà delle sorti eterne è molto più limitata che nell'Inferno, tuttavia questa circostanza non sopprime affatto la continuità della personalità terrena. Chiunque parla o appare non è solo un penitente di questo o quel gruppo, ma rimane nello stesso tempo quello che era in terra, il miniaturista Oderisi, il ghibellino Buonconte, il principe Ugo Capeto, il poeta Stazio o Arnaldo. Anche qui infatti la penitenza, come la pena nell'Inferno, non è qualcosa di nuovo, di aggiunto, che sopprime l'essenza della persona in causa e la fa sprofondare nella schiera dei compagni di colpa e di penitenza, ma una attuazione di potenze che già erano contenute nel suo essere terreno e perciò una continuazione e un'intensificazione di esso. Per questo, nonostante l'uniformità dell'atteggiamento penitente, la diversità individuale sussiste nel vario modo di subire la pena e di riferirla ai dati particolari della propria vita, e questa propria vita non è sommersa e dimenticata, ma è totalmente presente e contenuta nella penitenza con tutta la sua pie-

na particolarità e l'*habitus* spirituale e fisico, il temperamento e l'attività pragmatica di un tempo.

Sulla cima del monte del Purgatorio, nel "nobilissimo loco totius terrae," c'è il Paradiso terrestre, in cui Adamo ed Eva furono creati e vissero fino al peccato originale. A unirli al Purgatorio Dante era autorizzato da una tradizione, che, come del resto la forma del monte del Purgatorio, è di origine orientale, ed era diffusa nel medioevo; dice anche Tommaso che esso non è dimora di trapassati, ma luogo di passaggio.¹³² In quanto scena della beatitudine terrena poteva essere immaginato solo al vertice dell'avvenuta purificazione, in quanto appartiene ancora alla terra, ma, libero ormai dalle condizioni naturali di essa, è soggetto più direttamente all'influenza dei moti celesti.¹³³ Ma questa regione più bassa, dove Beatrice scende ad accogliere Dante, rappresenta anche la perfezione terrena, da cui egli è decaduto quando, dopo la sua morte, si allontanò da lei; e per questo, solo qui, dopo aver percorso tutti i gradi della purificazione nel Purgatorio, deve compiersi la confessione e la penitenza particolare, che tocca solo Dante, e che ha per oggetto quella caduta. Nella prima giovinezza Dante è stato distinto da alta grazia divina, tanto che pareva essere chiamato alla più alta perfezione raggiungibile da un essere terreno; ma dopo che Beatrice fu rapita in cielo e trasfigurata, lo sguardo di lei non poteva più tenerlo sulla retta via, ed egli si allontanò da lei. Nessuna chiara testimonianza ci dà un'idea concreta di questo distacco; dal luogo della confessione e della penitenza si può dedurre solo che i vizi purificati nei cerchi del Purgatorio, se anche possono aver causato, in tutto o in parte, la sua caduta, non costituiscono però il vero nocciolo dell'errore, che è piuttosto un che di personalissimo, peculiare solo a Dante, degnato di grazia straordinaria. È detto nel testo che dopo la perdita di quel massimo bene, altri minori beni terreni lo hanno allettato, ma questa seduzione non può essere stata identica a nessuno dei singoli vizi del Purgatorio, e fu invece un peccato straordinario, che può commettere solo chi è stato partecipe di grazia straordinaria. Una delle funzioni del Paradiso terrestre, che Dante perdette con la sua caduta, è di essere luogo di penitenza per questo peccato; un'altra funzione, non meno consona, di questa regione, è di fornire

¹³² "Paradisus terrestris pertinet magis ad statum viatoris quam ad statum recipientis pro meritis; et ideo inter receptacula... (animarum) non computatur." Il Paradiso terrestre si riferisce alla condizione transitoria del viaggiatore piuttosto che a quella di chi riceve premio o castigo secondo i suoi meriti, perciò non deve essere annoverato tra i posti che ricevono le anime permanentemente] *Summa theologica*, III, Suppl. 69, 7 ad 5.

¹³³ *Purg.*, XXI, vv. 34 sgg.

la scena per la grande allegoria della storia del mondo, sui cui particolari ritorneremo presto, parlando del sistema storico-politico della *Commedia*; solo nel luogo del primo e incorrotto ordine terreno, e della caduta da esso, poteva essere rappresentato in modo confacente il secondo ordine e la seconda caduta da esso, perché tale considera Dante la storia mondiale dopo la venuta di Cristo.

Ricreato dal bagno in Lete e in Eunoè, Dante inizia, ora sotto la guida di Beatrice, l'ascesa alle sfere celesti. Esse sono il "paese sincero,"¹³⁴ la patria delle anime redente creata direttamente da Dio. Ma penetrare l'ordine morale ivi imperante è più difficile che nelle altre due cantiche del poema: in parte perché qui il poeta non dà una spiegazione sistematica, come ha fatto nell'undicesimo canto dell'*Inferno* o nel diciassettesimo del *Purgatorio*; in parte perché le anime del Paradiso compaiono due volte in due diverse gerarchie, che sembrano non aver quasi rapporto fra loro, una volta nella sfera di uno dei cieli delle stelle, e una seconda nella rosa dell'Empireo. Le sottigliezze speculative degli esegeti hanno perciò trovato qui maggior campo d'azione che nelle altre parti, e a nostro parere sono spesso fin troppo ingegnose e perciò infruttuose; anche se utili, non di rado, perché una acuta spiegazione, nata dallo spirito della teologia scolastica, anche quando la si rifiuta nel complesso, procura sempre una più profonda penetrazione del poema e dei suoi vari rapporti dottrinali, e aumenta perciò il piacere sensibile-intellettuale che la *Commedia* può offrire. Nessun amico di Dante leggerà senza qualche profitto il Filomusi-Guelfi o il Busnelli o il Ronzoni, per citare solo pochi nomi; tuttavia né la teoria dei sette doni dello Spirito Santo, né quella del grado della *Caritas*, per quanto importanti, specialmente la seconda, mi pare diano il principio veramente esauriente della ripartizione del Paradiso; non appena si cerchi di usarle metodicamente, sorgono difficoltà che si superano solo ricorrendo all'arbitrio.¹³⁵ Inoltre non è probabile che Dante adoperi per tutto il Paradiso una teoria senza spiegarla espressamente nel suo significato in qualche passo decisivo, e se è permesso prendere tutto l'edificio della dottrina della *Summa theologiae* come principio informatore del suo pensiero, è però pericoloso cavarne determinati passi dogmatici per la soluzione di un determinato problema, quando Dante stesso, che non nasconde mai le teorie dogmatiche fondamentali della sua opera, non vi fa riferimento.

Le sfere celesti, attraverso le quali Dante viene elevato alla vista di Dio, non sono, come i cerchi dell'*Inferno* o i gradini del *Purgatorio*, la dimora vera e propria delle anime che vi si incontrano: queste compaiono in una delle sfere solo per rendere evidente e sensibile a Dante il posto che occupano nella gerarchia celeste; la loro vera patria, la loro sorte eterna, è, al di là di ogni luogo, nella comunità dei beati, e cioè nella bianca rosa dell'Empireo.¹³⁶ Anche in questa è raffigurata la gerarchia dei beati, ma quanto se ne dice — il seggio dell'imperatore Enrico, la divisione in beati del vecchio e del nuovo Testamento, le due file di seggi che li dividono, i bambini beati, i due vertici Maria e Giovanni Battista, e quelli che siedono loro accanto — non si riferisce direttamente all'ordine morale del mondo, ma rappresenta il fine della redenzione, e appartiene così all'ordinamento storico-politico. Naturalmente i due ordinamenti non si devono separare, essi devono coincidere, ed è evidente che i grandi patrizi di questo regno, le radici della rosa, occupano insieme il più alto posto nella provvidenza storica e nella dignità morale; qui si attua l'identità dei due ordini. Ma la gerarchia morale della bianca rosa non sembra essere portata a compimento, per lo meno nei gradi inferiori; a meno che si voglia vedere questo compimento nei nomi delle donne ebraiche e dei santi che occupano i gradini della linea di separazione tra i beati del vecchio e del nuovo Testamento. Ciò è stato variamente tentato, e ci si è anche sforzati di stabilire una piena concordanza tra i gradi della rosa e le sfere celesti; ma i tentativi non possono soddisfare. Dante infatti vede "più di mille soglie"¹³⁷ nella bianca rosa, ma fa solo sette nomi da una parte e tre dall'altra, e dice espressamente, cosa che risulta anche dal quadro generale, che le file si prolungano ancora in profondità. Dunque i sette ordini che sono rappresentati da Maria-Giovanni, Eva-Francesco, Beatrice-Rachele-Benedetto, Sara-Agostino, Rebecca, Giuditta, Ruth¹³⁸ raffigurano necessariamente solo i gradi superiori della gerarchia e perciò non possono essere messi in accordo con l'ordine delle sfere celesti, che simboleggia la totalità dell'ordine morale del Paradiso; e i tentativi che si sono fatti per superare questa difficoltà o negarla, mi sembrano troppo artificiosi.

Un ordinamento morale compiuto del Paradiso si può perciò dedurre solo dalle apparizioni dei beati nelle sfere celesti, nelle quali essi si mostrano per far conoscere a Dante il loro posto. A tutti loro

¹³⁴ *Par.*, VII, v. 130.

¹³⁵ Vedi PARODI, "Bullettino della Società dantesca," Nuova Serie, XXIII (1916), pp. 150 sgg.

¹³⁶ *Par.*, IV, vv. 28 sgg.

¹³⁷ *Par.*, XXX, v. 113.

¹³⁸ Vedi la figura nell'edizione di L. Olschki, Heidelberg 1918, p. 523.

è comune la beatitudine della vista di Dio, la *visio dei*, in cui trovano tutti la pace; ma la misura della visione è diversa ed estremamente individuale, per loro come del resto per le "altre schiere," gli angeli, perché essa dipende dalla grazia. Nessuno è in grado di conoscerlo pienamente, neppure Maria e gli ordini supremi degli angeli; solo egli stesso si vede e si penetra totalmente. La diversa misura della visione procede dalla grazia al cui acquisto il merito è una condizione necessaria, ma da sola non sufficiente; essa è volontaria e supera ogni merito, ma l'accettarla è meritevole perché conforme alla buona volontà di accoglierla. La grazia genera la visione, dalla visione sgorga la misura del celeste fuoco d'amore, della *caritas patriae*, e questo si manifesta nel grado di luce che irraggia dall'anima. Per mostrare in forma concreta a sé e ai suoi lettori, questo ordinamento estremamente sottile, che in ultima analisi si manifesta con effetti particolari in ogni anima, Dante si rifà alle tradizioni astrologiche della tarda antichità. Poiché la preparazione all'acquisto della grazia consiste nella virtù, e questa nasce dall'amore terreno di Dio, dalla *caritas viae*, poiché inoltre questo amore viene determinato nella sua particolare direzione dalla disposizione naturale, cioè dall'influsso delle stelle, e il retto amore, la virtù, è un uso retto e misurato che l'*anima rationalis* fa delle sue disposizioni naturali, Dante trovò nel criterio astrologico delle disposizioni naturali un ordinamento del Paradiso nel senso della dottrina d'amore, che conservava la molteplicità dei caratteri umani nell'eterna gerarchia del regno di Dio.

La sfera più bassa, dalla luce più debole, quella della luna, che secondo la tradizione astrologica è fredda, umida, mutevole e docile ad ogni influsso, è una specie di anticamera del Paradiso; le anime che vi compaiono, come Piccarda e Costanza, occupano il loro posto non, come quelle degli altri cieli, in virtù del loro particolare amore, ma per un difetto nel loro amore; cedendo a violenza esterna, esse non hanno saputo adempiere in terra il loro voto. Anche la seconda sfera, quella di Mercurio, può essere intesa ancora come Antiparadiso; l'astro è simbolo di molteplice attività, di abilità, d'arte, nonché di desiderio di gloria e di vasta influenza; Dante vi fa comparire le anime attive in terra, ma troppo mosse dal desiderio di gloria, e troppo attaccate ai beni mondani. Le quattro sfere seguenti sembrano rappresentare le forme della *caritas* della vita attiva, le quattro virtù cardinali: Venere, stella degli amanti, la *temperantia*; il Sole, in cui compaiono i padri della Chiesa e i teologi, la *sapientia* o *prudentia*; Marte, la stella dei guerrieri e dei martiri, la *fortitudo*; e Giove, la stella dei principi e dell'aquila, la *iustitia*. L'ultima sfera dei pianeti, quella di Saturno, è il

luogo in cui compaiono le anime della vita contemplativa, che hanno dedicato tutta la loro vita alla contemplazione ascetica e in questo modo hanno raggiunto nella loro esistenza terrena la forma più vicina a Dio; Saturno è il grado più alto della scala morale, finché questa si riferisce alla vita umana, e insieme il punto di partenza per la preparazione alla celeste visione di Dio; di qui la scala celeste, che Giacobbe vide in sogno, conduce alla sublime altezza del Paradiso, all'Empireo. Tuttavia, è ancor sempre tutta preparazione; Beatrice non sorride perché Dante non potrebbe ancora sopportare questa vista, il canto celeste tace, la domanda di Dante sulla Provvidenza non può trovar risposta, e il suo desiderio di vedere l'anima di S. Benedetto nella figura svelata e vera non può essere ancora esaudito. Nel carattere privativo di questa preparazione ed anche nel grido di sdegno che segue alle amare parole di Pier Damiani contro il clero, c'è qualcosa del carattere oscuro e problematico dell'astro, che era ben noto a Dante, come mostrano altri passi.¹³⁹

Con Saturno l'ordine morale del mondo è concluso, per quanto riguarda la raffigurazione sensibile della sorte eterna delle singole anime, e comincia l'ascesa alla vera *civitas dei* con la vista delle due schiere che vi sono contenute. Dopo lo sguardo indietro verso la terra, compare nel cielo delle stelle fisse, in cui Dante entra nella costellazione dei Gemelli (la costellazione del momento della sua nascita), il trionfo di Cristo, sotto forma di grande sole che illumina e raccoglie attorno a sé le molte migliaia di stelle; quando questo simbolo della liberazione dalla "prima malizia," del genere umano, ha elevato lo spirito di Dante, fuori da se stesso, egli può godere la vera vista di Beatrice, e l'attuale presenza nella sua visione giovanile gli si scopre come la verità rivelata all'uomo. Essa guida di nuovo il suo sguardo sulla schiera dei beati; egli può vedere l'incoronazione e l'ascensione di Maria, che segue il redentore già elevatosi; poi comincia il triplice esame, o piuttosto la dimostrazione dei frutti spirituali della redenzione, le tre virtù teologali; egli risponde a Pietro sulla fede, a Giacomo sulla speranza, a Giovanni sull'amore. Nel primo mobile egli vede l'altra schiera, quella delle intelligenze pure, o angeli, e conosce il tempo e il modo della loro creazione, la concordanza della loro gerarchia con l'ordine del cielo e della terra, l'infinita varietà del loro modo di rispecchiare Dio. Ma anche questa vista scompare, ancora una volta egli sale; nella fluida luce dell'Empireo e nei fiori alle sue rive egli vede un simbolo della divina azione della grazia; si china, co-

¹³⁹ Vedi *Purg.*, XIX, vv. 1-3.

me comanda Beatrice, alla corrente luminosa, che tocca l'orlo delle sue ciglia; un nuovo grado di estasi lo afferra, la visione si trasmuta, nella rosa celeste, il "convento delle bianche stole," le due schiere appaiono unite nella gloria; il fedele di Maria, S. Bernardo, simbolo del più alto rapimento estatico, gli ottiene il suo aiuto per l'ultimo compimento, la visione di Dio; in luminosità crescente, volendo e dovendo, i suoi occhi penetrano nella profondità della luce, che esaudisce la sua aspirazione e fa trapassare la sua volontà nel moto d'amore dell'universo.

Le figure di anime umane redente che compaiono nel Paradiso singolarmente e con il ricordo di un'esistenza terrena individuale, non sono numerose; inoltre esse non si mostrano nella loro figura di un tempo, come nelle altre due parti del poema, di modo che Dante le possa riconoscere, ma sono intessute nella veste di luce della loro beatitudine, che le tiene nascoste. Quanto più Dante sale, tanto più generiche e impersonalmente rappresentative diventano le anime che appaiono; al di là di Saturno sono solo i più grandi dignitari del regno celeste, la cui ben nota vita terrena, che li ha preparati a quella dignità, non ha bisogno di una rappresentazione che dia loro nuova forma. Tuttavia egli ha voluto trattare particolarmente due di questi santi, S. Francesco e S. Domenico; la loro vita terrena era distante solo un secolo dalla sua, ed egli ancora sperimentava la loro viva azione come fenomeno particolare, che si distingueva nettamente dallo sfondo generale della redenzione. Poiché nella gloria dell'Empireo, in cui essi dovevano comparire, non c'era posto per ciò, egli fa raccontare la loro vita; nella sfera del sole, il domenicano Tommaso parla di S. Francesco, il francescano S. Bonaventura di S. Domenico. Tutte e due le narrazioni danno la storia di tutta una vita, cosa non frequente nella *Commedia*, ma essa è intesa e rivolta solo al fine ordinativo e alla sorte eterna, senza divagare nell'epica ampiezza della leggenda, sebbene specialmente per S. Francesco il poeta avesse a disposizione un materiale biografico ricchissimo di particolari affascinanti. Invece egli stringe quasi in protocollo solo quello che è più importante per lo scopo e il destino finale, le grandi azioni e i propositi decisivi; e la semplice disposizione dei fatti in vista del suo scopo fa sorgere necessariamente l'ethos personalissimo e così diverso dei due santi. Simili a queste figure, che appaiono soltanto nel racconto del poeta, sono le altre, avvolte di luce nelle sfere dei pianeti. La loro vera figura terrena di un tempo non compare, il loro unico gesto è un illuminarsi più debolmente o più intensamente; ma le loro parole contengono i loro gesti e mantengono la natura dell'uomo terreno, che viveva e ancor vive in loro. Spesso sono solo poche le parole che dicono di sé, ma esse si riferiscono sempre ad azioni e destini decisivi,

e sono prive di ogni accento puramente aneddotico o naturalistico; anche nell'altezza del sentimento e dell'estasi sono parole molto positive, che giustificano il posto celeste di quei personaggi, e così li collegano alla loro passata esistenza terrena, e rappresentano l'uomo, certo trasposto, ma intatto e completo.

Nel cielo delle stelle fisse, il cielo della prima milizia o dell'umanità redenta, che si unisce nel trionfo di Cristo, ai tre apostoli interroganti si accompagna infine una quarta figura; è Adamo, il primo uomo, che qui chiude il cerchio, in quanto, nel luogo in cui ha termine il dramma della redenzione, egli ne rappresenta l'inizio, e rende conto di quei tempi antichissimi. Dagli eventi che egli presenta o commenta prende l'avvio il terzo sistema della *Commedia*, quello storico-politico.

Infatti con la caduta di Adamo l'umanità ha perduto la sua purezza e bontà originaria, in cui era stato creato, ed è soggetto alla dannazione come Lucifero, l'angelo caduto. Non fu l'assaggiare il frutto proibito in sé, ma l'aver oltrepassato i limiti, l'aver aspirato al di là del proprio destino, il peccato originario che Eva commise: cielo e terra ubbidivano, solo una donna, che era stata appena creata, non sopportò di restare entro l'ambito che le toccava. Di tutte le cose terrene create, l'uomo era la più perfetta: aveva l'immortalità, la libertà e la somiglianza con Dio, ma il peccato e la caduta lo privarono del frutto di questi doni, lo precipitarono tanto più in basso quanto più in alto egli era prima. E nessun mezzo e nessun rimedio c'era nelle forze dell'uomo, perché nessun grado di umiltà poteva uguagliare con pieno diritto la spaventosità del distacco da Dio, bene supremo; solo l'infinita misericordia di Dio stesso poteva perdonarlo e metterlo di nuovo nel suo stato di prima. Ma Dio è tanto giusto quanto buono, la giustizia è l'eterno ordine del mondo, e perciò gli piacque, nell'esercizio della sua infinita bontà, di soddisfare nello stesso tempo alla giustizia; quando il figlio di Dio s'incarnò e nacque dalla madre umana, nacque l'uomo puro, la cui umiltà poteva espiare giustamente e definitivamente il peccato originale; l'unione della natura divina e umana di Cristo è il mistero che soddisfaceva alla giustizia di Dio, perché un uomo con l'umiltà del suo cammino e della sua passione pagava il fio del peccato originale, e nello stesso tempo, in virtù dell'altra natura, quella divina, è un dono della grazia e della illimitata bontà, immeritato e superiore ad ogni giustizia.¹⁴⁰

Con questo pensiero, familiare a ogni cristiano nel suo contenuto

¹⁴⁰ *Par.*, VII, vv. 19 sgg., inoltre anche *Purg.*, XXIX, vv. 24 sgg. e *Par.*, XXVI, vv. 115 sgg.

essenziale, Dante ne collega un altro, che in questa connessione potrà sembrare strano a un lettore odierno; è il pensiero della particolare missione di Roma e dell'impero romano nella storia del mondo. La Provvidenza divina ha eletto fin dagli inizi Roma a capitale del mondo, ha conferito al popolo romano spirito di sacrificio e forza eroica per conquistare il mondo e possederlo in pace, e quando dopo secoli di gravi sacrifici e di continue lotte fu compiuta l'opera di conquista e di pacificazione, il sacro compito predetto già ad Enea, e il mondo abitato era in pace nelle mani di Augusto, allora giunse il momento e il redentore apparve. Il mondo redento doveva riposare fino al giudizio universale in pace assoluta nella più alta perfezione terrena; per questo Cristo dà a Cesare ciò che è di Cesare, e si sottomette al suo tribunale, per questo Pietro e Paolo vanno a Roma, per questo Roma diventa il centro del cristianesimo e la sede del papa; fin all'inizio della leggenda romana giunge l'intrecciarsi dei due piani della provvidenza; già la discesa di Enea agli Inferi è permessa in vista della vittoria spirituale e temporale di Roma; e Roma è talmente lo specchio dell'ordine divino del mondo, che il Paradiso una volta viene chiamato "quella Roma onde Cristo è romano."¹⁴¹ Nella Roma terrena devono regnare, secondo le parole e le azioni di Cristo, due potenze, severamente divise e in misurato equilibrio, quella spirituale del papa, che non deve posseder nulla, perché il suo regno non è di questo mondo, e quella terrena dell'imperatore, che è giusta perché Dio l'ha istituita, e tutte le cose terrene stanno in suo potere.

Così tutta la tradizione romana confluisce nella storia della redenzione e sembrano qui completarsi quasi con gli stessi diritti le due annunciazioni: il virgiliano "tu regere imperio populos" e l'"Ave Maria." L'aquila romana, di cui Giustiniano nel cielo di Mercurio racconta le imprese, prima prepara la venuta di Cristo, e poi porta a compimento la volontà redentrice divina; il terzo Cesare, Tiberio, in quanto legittimo giudice dell'uomo Cristo, è l'esecutore e vendicatore del peccato originale, che soddisfa all'ira di Dio; il conquistatore di Gerusalemme, Tito, è l'esecutore legittimo della vendetta sui Giudei, e nel fondo dell'Inferno, nelle fauci di Lucifero stanno, accanto a Giuda, gli uccisori di Cesare, Bruto e Cassio.¹⁴²

¹⁴¹ *Purg.*, XXXII, v. 102.

¹⁴² *Par.*, VI; *Inf.*, XXXIV, vv. 61 sgg.; anche *Purg.*, XXI, vv. 82 sgg. e molti altri passi. Si ricordi qui anche la nuova interpretazione della *Commedia*, ispirata dal Pascoli, di Luigi Valli, che è diventata rapidamente nota per la sua intelligente chiarezza. Nella struttura del poema essa vede un sistema di corrispondenze dei simboli croce-aquila, e ascrive all'aquila, anche per la redenzione individuale, lo stesso significato che alla croce. Vedi le

Tuttavia il mondo si è allontanato per la seconda volta dal volere divino e di nuovo il peccato è un "trapassar del segno," un calpestare l'ordine terreno posto da Dio; questo viene rappresentato simbolicamente nelle sorti del mistico carro nel Paradiso terrestre. Cristo, il grifone, ha saldamente legato il carro all'albero, da cui Adamo un giorno colse il frutto proibito, e che significa ora l'ordine terreno del mondo o l'impero romano. Sotto la sua protezione, l'umanità può riposare in pace (il sonno di Dante), e all'ombra dell'albero l'autorità rivelata della dottrina cristiana trova il suo posto naturale. Il carro della Chiesa resiste agli attacchi dell'aquila (le persecuzioni dei primi imperatori romani) e della volpe, (le sette eretiche dei primi tempi cristiani); ma quando l'aquila copre il carro con le sue penne — allegoria della donazione di Costantino — allora comincia la rovina. Satana sale su dal profondo, strappa dal fondo del carro un pezzo — lo spirito dell'umiltà —; il resto è ricoperto completamente dalle penne dell'aquila (i beni terreni) e i sette peccati mortali compaiono come teste emblematiche sul timone e agli angoli. Sul carro siede la curia romana, sguadrina da poco prezzo, e amoreggia con un gigante; il gigante significa potenza illegittima e senza freno, e qui forse in particolare il re di Francia, che per aver la sguadrina del tutto in suo potere, scioglie il carro dall'albero e parte con essa.

Quanto viene qui insegnato nell'insieme dell'allegoria, è espresso con chiare parole appassionate in molti passi del poema, secondo l'occasione, a proposito di questa o quella manifestazione singola di corruzione terrena. Il mondo è scardinato, l'equilibrio imposto da Dio è distrutto, e principio di ogni male è la ricchezza della Chiesa, che secondo l'ordinamento divino non dovrebbe possedere nulla. L'avidità, la lupa, — in senso più ampio, brama illegittima di potenza terrena in genere, aspirazione a elevarsi oltre la sfera d'azione delimitata da Dio, — è il vizio peggiore, che manda in rovina il mondo, e da quando la Curia romana con sfrenata avidità usurpa persino la potenza imperiale, da quando gli imperatori absburgici, dimentichi del dovere, lasciano in balia di se stesse l'Italia e Roma, capo del mondo, da ogni parte c'è caos ed eccesso, e ciascuno si impadronisce di qualunque cosa gli sembri raggiungibile, e il frutto di questi istinti scatenati sono guerra e sconvolgimenti. Il papa lotta contro i cristiani per i beni terreni, i re, liberi dalla sovranità dell'imperatore, governano male e sen-

due opere principali del VALLI sulla *Commedia*: *Il segreto della croce e dell'aquila nella Divina Commedia*, Bologna 1922; e *La chiave della Divina Commedia*, Bologna 1925; cfr. L. PIETROBONO in "Giornale dantesco," XXX, 1927, pp. 89 sgg.

za scopo, nei comuni i partiti lottano per la preminenza, che Dio non ha legittimato, col mettere al servizio dei loro vergognosi interessi la causa del papa o dell'imperatore; le dignità ecclesiastiche sono venali, i loro portatori ne fanno commercio non cristiano e ripugnante, gli ordini, anche i francescani e domenicani, trascurano le regole e vanno in rovina; guerra e corruzione si aumentano a vicenda, e l'Italia, donna di province, è divenuta bordello, nave senza nocchiero nella tempesta.

Una posizione particolare occupa in questo mondo di vita malvagia la città natale di Dante, Firenze, e non solo perché è la sua patria. Certo il suo odio per il male e il suo giudizio di condanna sono divenuti qui più che altrove aspri e amari per l'amore nostalgico e infelice che egli porta immutato nel cuore, per l'asprezza della sorte che egli vi soffrì. Ma anche senza questi riferimenti e motivi personali, Firenze, di tutti i comuni italiani, è l'esempio più evidente di quello che Dante doveva sentire senz'altro come il male. Perché qui per la prima volta era giunto a consapevolezza di sé e a vivo sviluppo il nuovo spirito borghese e affaristico; qui per la prima volta i grandi fattori metafisici del mondo politico erano sottoposti a una valutazione e a uno sfruttamento ormai soltanto politici, secondo un coerente spirito pragmatico, qui per la prima volta prevalse, in modo cosciente e coerente, fino nei più bassi strati del popolo, lo spirito che con freddo calcolo inserisce nel gioco delle forze ogni istituzione terrena, senza riguardo alla sua provenienza ultraterrena e all'autorità. E, nonostante molti rovesci, Firenze, già ai tempi di Dante, aveva avuto successo; il numero degli abitanti e il benessere crescevano, il commercio si diffondeva notevolmente, e nella finanza la città si conquistò una posizione di preminenza europea, i cui riflessi politici dovevano divenire sempre più sensibili. Sorgeva una generazione di uomini freddi, che correavano il mondo e ne erano esperti, che aspiravano al vantaggio e al successo, per i quali i legami dell'ordine tradizionale del mondo non significavano nulla, anche se, per prudenza d'affari, non rifiutavano loro, forzatamente, il rispetto esteriore; e quando sorse tra loro una nuova cultura, non era più saggezza ecumenica autorizzata da Dio, che penetra e regola la vita terrena, ma godimento sensibile d'alto grado, un ornamento della vita, senza alcuna forza praticamente impegnativa. Le lotte alterne e i partiti, in ultima analisi, portavano a questa evoluzione più vantaggio che danno, perché promuovevano il gioco delle forze e con questo la scelta continuamente operante con la quale un organismo si mantiene giovane e può adattarsi elasticamente, in ogni istante, alle esigenze mutevoli del corso terreno, accoglierle in sé e domi-

narle. È lo stesso pensiero che il Machiavelli esprime, ma non con piena consapevolezza, in un passo molto citato,¹⁴³ in cui egli dice che nulla testimonia più chiaramente della forza interiore della città di Firenze che la sua grandezza, raggiunta nonostante le terribili lotte dei partiti; qualsiasi altra comunità vi avrebbe trovato la rovina. Il Machiavelli però considera troppo le lotte interiori come resistenza puramente passiva, che fu superata; di fatto questa resistenza fu produttiva, e se egli subito dopo dice che là città sarebbe giunta a fioritura ancor più incomparabile se fin dall'inizio avesse conservato l'unità interna, noi consideriamo errata questa convinzione; Firenze, "fior che sempre rinnovella"¹⁴⁴ è divenuta grande attraverso le sue lotte interne.

Di tutto questo Dante non voleva saperne; egli non avrebbe mai riconosciuto una politica mirante al successo terreno autonomo; il mondo terreno è nelle mani di Dio: solo chi Dio ha legittimato può possederne i beni, e soltanto nella misura prevista da quella legittimazione. Una lotta per i beni della vita vuol dire oltrepassare il valore divino, è sconvolgimento anticristiano, e anche praticamente può condurre soltanto alla sventura, alla rovina temporale e eterna. Quand'egli lamenta e condanna la disunione, le lotte e le catastrofi del suo tempo, non gli viene neppur per un attimo il pensiero che vi si possa preparare una nuova forma e un nuovo ordinamento della vita, immanente eppure fruttuoso. Mai il poeta sembra a un lettore moderno tanto lontano e reazionario, tanto poco profetico e cieco del futuro. Ma se si pensa con quali sacrifici fu pagato quel futuro, la civiltà moderna, come la scissione tra vita interiore e esteriore sia diventata sempre più opprimente, come l'unità di vita umana e europea andasse perduta, come il frantumarsi e l'inefficacia di ogni ideologia sia diventata sensibile a ognuno, anche nell'ambito più ristretto — quando inoltre si consideri come le basi spirituali su cui i moderni tentano di ricostruire la comunità umana sono più deboli dell'ordine del mondo di Dante, — non si avrà per questo il desiderio vano e sciocco di far rivivere ciò che è irrimediabilmente passato, ma ci si guarderà dal disprezzare e condannare lo spirito sapientemente ordinatore di Dante.

Pessimo segno e origine del male nell'ordine politico è per lui, come già dicemmo, l'espansione temporale del santo seggio. Libero dal potere imperiale, esso è diventato infedele alla sua missione e trascina con sé in rovina la cristianità. Ma, e questo specialmente deve esse-

¹⁴³ Proemio delle *Istorie fiorentine*.

¹⁴⁴ GUITTONE D'AREZZO nella canzone "Ahi lasso! or è stagion di doler tanto" (*Rime*, ed. Pellegrini, Bologna 1901, p. 315).

re sottolineato, perché forse è strano per molti, l'autorità spirituale della Curia, che egli accusa nel modo più aspro e paragona alla meretrice babilonese, rimane per lui non di meno intoccabile e intatta. Anche il papa più riprovevole è "successor Petri," vicario di Cristo sulla terra, e ha il potere di legare e di sciogliere: "Avete il novo e 'l vecchio Testamento, / E 'l pastor della Chiesa che vi guida: / Questo vi basti a vostro salvamento."¹⁴⁵ Nulla è più lontano da Dante che il voler estendere la sua opposizione alla Curia in qualche modo al campo della fede; e il pensiero che un uomo, la cui anima è condannata nel più profondo dell'Inferno, sia stato in terra legittimo rappresentante di Cristo e abbia regolarmente esercitato il più alto potere spirituale, sembrava a lui e al suo tempo cosa lamentevole e spaventosa, ma non assurda e impossibile.

Si sa che le speranze politiche di Dante si destarono ancora una volta quando l'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo scese in Italia, e che egli lo appoggiò con il vigore della sua parola e forse anche con l'azione. L'insuccesso di Arrigo e la sua morte non disanimarono Dante. L'imperatore Arrigo è l'unica figura della storia contemporanea di cui Dante disegni espressamente il posto nell'Empireo: Beatrice gli mostra il seggio che è destinato all'anima dell'imperatore, "dell'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia / Verrà in prima ch'ella sia disposta."¹⁴⁶ Ancora non era pronta, ma giungerà il tempo, in cui il sacro ordine sarà ripristinato sulla terra; questa è l'appassionata fede di Dante, ed egli ne fa testimonianza in profezie oscure e fantastiche, che hanno sempre suscitato e rinnovato l'interesse dei posteri e lo zelo ermeneutico degli interpreti, senza che in sei secoli si sia riusciti a interpretarle senza obiezioni.

Di due profezie si tratta specialmente; una volta parla Virgilio¹⁴⁷ e l'occasione delle sue parole è la lupa dell'avarizia, dinanzi alla quale Dante si è ritirato; questo animale sempre affamato, dice Virgilio, rovinerà ancora molti, finché verrà il veltro che la ucciderà; egli salverà l'infelice Italia e ricaccerà la lupa nell'Inferno, da dove l'invidia di Satana la spinse in terra. Nell'altro passo parla Beatrice¹⁴⁸: l'allegoria del carro, che abbiamo descritta, è finita; il gigante se ne è andato col carro della Chiesa e la meretrice, Beatrice cita le parole profetiche di Giovanni (XVI, 16: "Modicum, et non videbitis me" ecc.); poi profetizza la salvezza della Chiesa; non sempre l'aquila resterà senza erede; già è vicina la

costellazione dell'astro, sotto cui un "Cinquecento diece e cinque," mandato da Dio, ucciderà il gigante e la meretrice.

Che le due profezie, in cui ragione e rivelazione parlano delle cose future sulla terra, stiano in rapporto tra loro, e debbano corrispondersi di modo che la prima sia contenuta dalla seconda e ne sia completata e chiarita, sembra sottinteso né se n'è mai seriamente dubitato. Inoltre non è difficile vedere che cosa sia da intendere in entrambi i passi per il male, il presente, che il salvatore futuro ucciderà: la lupa e la meretrice sono simboli del vizio dell'avarizia, che ha colpito la guida spirituale del mondo, il papato, e in questo senso anche del papato stesso. Da molti passi del poema appare chiaro che l'usurpazione da parte del papato dei beni temporali è la fonte della confusione terrena; in molte varianti appare l'immagine del pastore che per colpa del "maledetto fiore," l'oro fiorentino, è diventato lupo e porta la cristianità in perdizione; il destino personale di Dante, le molte invettive della *Commedia*, specialmente l'impetuoso discorso di Pietro nel cielo delle stelle fisse, tutto l'insieme delle sue teorie politiche, mostrano così chiaramente dove stava per lui il vero nemico della felicità terrena, che ogni altra interpretazione sembra forzata di fronte a questa. E si può ancora dire con una qualche certezza chi sia il salvatore atteso, almeno nei tratti più generali. Perché, di che cosa manca il mondo? Del dominio imperiale: l'aquila è senza eredi, l'Alberto tedesco lascia il suo regno in balia di se stesso, Arrigo viene troppo presto: ma Roma, capo del mondo cristiano, ha bisogno di due soli, che illuminino entrambe le vie, quella terrena e quella celeste; ora l'un sole ha spento l'altro, la spada è unita al pastorale, e il giusto ordine è violentemente distrutto; manca in terra il signore legittimo e perciò la "humana famiglia," la comunità umana, va in perdizione. Non mi sembra dubbio, ed è anche il parere corrente, che il salvatore può essere solo un rappresentante del potere imperiale; ma dalle determinazioni figurate e temporali che Dante aggiunge, non so trarre alcuna deduzione sicura¹⁴⁹; soltanto una cosa vien detta chiaramente, che soprattutto l'Italia deve essere salvata, e dunque che la missione di Roma quale signora del mondo vale per il futuro come per il passato.

Ma questi simboli storico-politici hanno la base in strati ancor più profondi di antica fede mitica. Infatti la prima profezia, quella di Virgilio, avviene ai piedi di un monte illuminato dal sole, il "principio e cagion di tutta gioia," quando Dante si sforza invano di salirlo con le sue sole forze; la seconda sulla cima del Purgatorio, nel Paradiso terrestre.

¹⁴⁵ *Par.*, V, vv. 76 sgg.

¹⁴⁶ *Par.*, XXX, vv. 133 sgg.

¹⁴⁷ *Inf.*, I, vv. 94 sgg.

¹⁴⁸ *Purg.*, XXX, vv. 31 sgg.

¹⁴⁹ Inoltre *Par.*, XXVII, vv. 142 sgg.

Ma la montagna del Purgatorio con i suoi sette gradini, inaccessibile nell'oceano dell'emisfero meridionale, col giardino dell'Eden e l'albero delle meraviglie, è la parte della cosmologia di Dante che si immerge più profondamente nella mistica della palingenesi derivata dai paesi del Mediterraneo orientale. Esso ci riconduce ai sette piani della torre di Babele, alla montagna degli dei, simbolo delle sette sfere dei pianeti, al monte degli dei di Ezechiele, alle sette porte del viaggio dell'anima degli gnostici, con le sue sette sfere di purificazione, ognuna delle quali custodita da un arconte, ultima delle quali è la sfera del fuoco, e dopo averle oltrepassate l'anima può partecipare al banchetto di gioia delle nozze di Cristo con Sofia; e alle figure cabalistiche, gioachimite, francescane della palingenesi. Alla sua prima porta Dante viene sollevato dalla oscura figura di Lucia-aquila, — un anagramma, — che già all'inizio aveva trasmesso a Beatrice l'incarico di recarsi da Virgilio e in cui il simbolo della *gratia illuminans* sembra unirsi a quello del retto ordine, dell'impero romano; sulla sua cima lo accoglie Matelda, senza dubbio figurazione della pura vita attiva nella fiorente e non ancor corrotta natura, ed ella lo conduce al bagno in Lete ed Eunoè, all'oblio purificatore e alla rinascita; sulla sua cima gli appare la mistica processione del carro con Beatrice trasfigurata. Se dunque il viaggio di Dante nell'aldilà significa la via che prepara l'anima singola alla purificazione e alla rinascita, per mezzo della quale essa viene condotta alla diretta *visio dei*, allora le profezie poste al principio e alla fine del cammino, e che si riferiscono al futuro della comunità umana, devono senza dubbio riprendere il tema grandioso della futura rinascita di tutta l'umanità terrena e della futura età dell'oro; l'età in cui non solo il regno celeste ma anche quello terreno sarà perfetto e senza macchia, nella misura del suo destino stabilito da Dio, in cui dunque la terra attuerà il Paradiso terrestre. Io non sono in grado di decidere se colgano nel segno le supposizioni che il Veltro fonda il veronese Cangrande col Gran Can dei Tartari — del paese delle coperte e delle capanne di feltro, — oppure quella, per me più verosimile, che nel "Cinquecento diece e cinque" sia celato il periodo della fenice; ma dagli scritti dei dotti tedeschi che le hanno formulate, — Bassermann, Kampers, Burdach¹⁵⁰ — esce chiara e viva e impellente la massa dei rapporti che congiungono

¹⁵⁰ ALFRED BASSERMANN, *Veltro, Gross-Chan und Kaisersage* ("Neue Heidelberger Jahrbücher," XI, 1902); FRANZ KAMPERS, *Dante und die Wiedergeburt*, Mainz 1921; F. KAMPERS, *Vom Werdegang der abendländischen Kaisermystik*, Leipzig e Berlin 1924, spec. pp. 141 sgg.; KONRAD BURDACH, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, 2 ed., Berlin-Leipzig 1926, spec. pp. 57 sgg.; K. BURDACH, *Dante und das Problem der Renaissance*, ("Deutsche Rundschau," febb.-marzo 1924).

l'opera di Dante con i miti occidentali e orientali di rinnovamento del mondo. Non è facile, e non si è ancora riusciti a dimostrare le fonti dirette di Dante; non sembra escluso che siano state fonti determinate, non note a tutti, perché se fossero state tali da essere conosciute ai suoi tempi da un certo numero di persone, e se le sue idee del futuro fossero state familiari a molti, i suoi figli e gli altri commentatori della generazione seguente avrebbero dovuto portare un contributo più ampio e più concreto all'interpretazione dei passi oscuri. Nella storia dei miti della rinascita, Dante riassume e innova; anche sotto questo aspetto la sua opera è il grande bacino in cui confluiscono molte correnti e in cui esse acquistano nuova forza fecondatrice. Naturalmente esse hanno conservato ancora in lui, ordinate e inquadrare nell'armonico sistema gerarchico della sua visione, la misura e la dignità che loro competono e non sono né divagazioni slegate di una fantasia senza basi, né piani di riforma che urgono a una frettolosa realizzazione.

La struttura dell'ordine storico-politico del mondo non è contenuta nella struttura dei regni dell'oltretomba con la stessa evidente continuità progressiva, come è per il sistema fisico e per quello morale; non si può per esempio riconoscere simbolizzato in ogni tappa del cammino un grado determinato di vita sociale, e i tentativi di dimostrare tale concordanza — molto istruttivi e coerenti in Fritz Kern, *Humana Civilitas*,¹⁵¹ mi sembrano piuttosto arrischiati nei particolari. Ad ogni modo, a chi legge la *Commedia* in questo spirito, si impone un'immagine che egli è costretto a intendere nel senso che dicevamo; è l'antitesi delle due città, la "civitas diaboli Dis" nell'*Inferno* e la "civitas Dei" nel *Paradiso*. La città di Lucifero, cinta da mura, che si chiude al saggio poeta dell'ordine del mondo romano, così che un messo divino, — forse il Veltro, — deve ottenere con la forza l'accesso, è il regno della malizia, e lo scopo della malizia è l'ingiustizia. Ma l'ingiustizia non è solo peccato contro Dio, è anche mancanza contro il prossimo e turbamento della retta vita terrena; la città di Dite è il luogo della rovina sociale. Certo, essa è ordinata come una parte dell'ordine divino, in cui anche il male è compreso, e in questo essa è bene ordinata; ma persiste in impotente ribellione contro l'alto potere di Dio, perché la cattiva volontà ha privato i suoi abitanti del bene della retta conoscenza e con esso della libertà; di quella volontà di scegliere il giusto che gli uomini posseggono nella loro vita terrena; perciò essi possono volere soltanto il male e si consumano nella corruzione senza speranza, dell'odio e dell'accecamento. Non è loro possibile un fruttuoso agire co-

¹⁵¹ "Mittelalterliche Studien," I, 1 (Leipzig 1913).

mune, perché la comunanza della malvagia volontà non unisce, ma confonde e isola; la falsa aspirazione che li domina si rivolge contro i compagni di condanna e mira al loro male. Questa comunità è un intrico senza salvezza di guerra e di miseria; il suo re Lucifero, paralizzato nelle sue azioni, è ancora abbastanza forte da soffiare il suo gelido alito di odio pietrificante sulla terra; nel suo centro,¹⁵² nel cerchio in cui i ribelli contro Dio patiscono la pena della pioggia di fuoco, scorre in un duro letto di pietra il caldo fiume di sangue, il Flegetonte, una parte del fiume infernale, formato dalle lacrime dell'umanità perduta nel peccato; il vecchio di Creta, che raffigura il precipitare della razza umana, abbandonata dalla grazia, attraverso i gradi del tempo, rivolge il tergo a Est e gli occhi a Roma come in uno specchio. La "civitas Dei" in Paradiso è invece la terra della giustizia; in essa le anime stanno in giusto ordine, in comune agire, godendo ciascuna del suo posto e partecipi di un vero bene, la cui provvista è inesauribile, anzi il cui godimento aumenta quante più anime redente vi partecipano. Nel vario modo di apparire dei beati nelle sfere dei pianeti la diversità delle disposizioni e delle attività¹⁵³ si sviluppa come ordine naturale che fa dell'uomo un cittadino¹⁵⁴; e così egli può, secondo le sue capacità, divenire un membro della comunità umana, il cui fine è l'attuazione dell'ordine divino in terra, e che in retta vita lo conduce a retta conoscenza e a beatitudine; ed egli diventa, nella misura della sua disposizione, un cittadino del regno celeste, della vera "Roma aeterna," in un determinato grado della gerarchia.

Tra le due città sta il monte del Purgatorio; è luogo di penitenza, ma anche luogo di esercizio di vita in comune e di educazione alla vera libertà. Nell'Antipurgatorio le anime in attesa, che sono ancora senza una forza di impulso proprio, hanno bisogno di guida e di protezione altrui; Catone, il giusto combattente per la libertà terrena, mostra loro con severità la via, quando il godimento dei sensi minaccia di distrarli, e gli angeli con le due spade proteggono loro, inermi, dalle tentazioni. Ma una volta oltrepassata la porta del vero Purgatorio si ridesta la propria volontà di purificazione comune; essi espiano dapprima i vizi più gravi, che come tali mettono in pericolo la vita della comunità, poi i disordini, più leggeri, dei sensi che, con la loro mancanza di misura, danneggiano piuttosto l'autonomia morale e con essa la natura e l'ordine della società. Superata l'ultima purificazione nel

fuoco del settimo cerchio, è conquistata la libertà; con le parole dell'incoronazione, Virgilio scioglie Dante da ogni autorità, ed egli, liberato, entra nel Paradiso terrestre, in cui l'uomo vive in mezzo alla calma natura in stato di innocenza, senza bisogno di alcun dominio. Tuttavia questo è soltanto un luogo di passaggio e si riferisce allo "status viatoris," perché anche la più perfetta vita terrena non è l'ultimo fine della società umana, ma soltanto preparazione alla vista di Dio, che significa l'eterna beatitudine.

Anche quest'ordine è dunque in pieno accordo con gli altri due, in quanto tutto l'edificio, considerato dal punto di vista fisico, morale o storico-politico, costruisce e insieme rappresenta in immagine sensibile la sorte dell'uomo e della sua anima: Dio e la creazione, spirito e natura stanno ordinati e conclusi in eterna necessità (che però non è altro che la perfetta e compiuta libertà conforme al loro essere), e aperta resta soltanto la sottile fessura della storia umana, il breve spazio della vita terrena dell'uomo, in cui deve cadere la grande e drammatica decisione. Oppure, se la si vuole vedere, viceversa, partendo dal punto di vista della vita umana, essa, con tutta la molteplicità dei suoi fenomeni, è consona al fine altissimo che deve raggiungere, in cui l'individualità riceve compimento attuale e nello stesso tempo la comunità nel suo complesso trova nell'ordine universale il suo posto predestinato e definitivo. Perciò, in ultima analisi, l'oggetto della *Commedia*, anche se essa raffigura lo stato delle anime dopo la morte, rimane la vita terrena in tutta la sua ampiezza e il suo contenuto; tutto quanto avviene in alto o in basso nel regno dell'aldilà, si riferisce al dramma dell'uomo nell'aldilà. Ma, in quanto questo riceve da quello la misura in cui deve essere formato e diretto, non diventa regno dell'oscura necessità né pacifica terra di Dio, al contrario, lo spiraglio è veramente aperto, lo spazio della vita è breve, incerto e decisivo per l'eternità; il dono magnifico e pauroso della libertà potenziale crea l'atmosfera inquieta, urgente, tanto umana quanto cristiano-europea dell'attimo irrevocabilmente fuggente, che deve essere sfruttato; la grazia di Dio è infinita, ma anche la sua giustizia, e l'una non elimina l'altra. L'ascoltatore o lettore entra nella gran scena rappresentata; nel grande regno del destino già compiuto, egli vede sé solo non ancora compiuto, ancora agente sulla scena reale, decisiva, illuminata dall'alto eppure nell'oscurità; la sua condizione è in pericolo, la decisione è vicina, e nei quadri del viaggio, che gli passano dinanzi, egli vede se stesso condannato, espiente o salvo, ma sempre se stesso, non spento ma eterno nella sua precisa peculiarità.

Dunque la *Commedia* è veramente un'immagine del mondo terreno: con tutta la sua ampiezza e la sua profondità esso è compreso

¹⁵² *Inf.*, XIV, vv. 76 sgg.

¹⁵³ Vedi KERN, *op. cit.*, pp. 88 sgg.

¹⁵⁴ Vedi *Par.*, VIII, vv. 115 sgg.

nella struttura dell'aldilà, completo, non falsato e ordinato definitivamente; la confusione del suo corso non è taciuta e nemmeno mitigata, o privata delle sue qualità sensibili, ma mantenuta in piena evidenza e fondata su un piano che lo comprende e lo libera da ogni apparenza casuale. Dottrina e fantasia, storia e mito, si intrecciano nella sua struttura in un quadro difficilmente districabile, spesso un verso richiede forza e tempo quasi impossibili prima di schiudere qualcosa di quello che vi è contenuto; ma quando si è riusciti ad avere una visione d'insieme, allora i cento canti, nello splendore delle terzine, nel loro sempre rinnovato intrecciarsi e sciogliersi, svelano la leggerezza di sogno e l'inattingibilità della perfezione, che sembra librarsi senza fatica, come una danza di figure ultraterrene. Ma la legge di questo sogno è la ragione umana che agisce secondo un piano, che si è resa conto della sua sorte e la sa dominare e ordinare, perché alla sua ardita buona volontà la grazia divina non si è rifiutata.

V

La rappresentazione

Trasportata in questo modo nel mondo della sorte eterna e dell'ordine perfetto, nasce nella *Commedia* l'immagine del mondo terreno nella sua molteplicità. Dopo aver parlato nei termini più generali della potenza del suo oggetto e dell'ordine della sua struttura, ci rimane ora da mostrare l'effetto di queste premesse sulla singola immagine e sulla singola espressione.

Dante attraversa il mondo dell'oltretomba e incontra nelle singole tappe, luogo del loro destino definitivo e dell'eterno persistere della loro figura, le anime degli uomini che egli ha conosciuto o della cui vita sa. Il lettore si immagini di non conoscere la *Commedia*, e cerchi di misurare, soltanto dalla situazione che viene qui definita, quale stimolo e occasione naturale all'espressione più vera, più forte e più umana viene suscitata e provocata dalla semplice idea di tali incontri. L'incontro non avviene in questa vita, dove gli uomini vengono colti sempre in uno stato casuale, in una parte del loro essere, e dove proprio l'intensità della vita nei momenti più importanti e significativi rende difficile la consapevolezza di sé e quasi impossibile l'incontrarsi. Esso non avviene neanche in un aldilà in cui la natura più personale dell'individuo sia spenta dalle ombre di morte scese su di lei, e in cui non sussista più che

un ricordo della vita, pallido, velato o indifferente. Invece le anime dell'aldilà di Dante non sono affatto dei morti, ma sono piuttosto i veri viventi che attingono sì i dati concreti della loro vita e del loro essere atmosferico dalla passata vita terrena, ma mostrano questi dati in una completezza, contemporaneità, presenza e attualità, quali non hanno forse mai raggiunto durante il loro tempo sulla terra e quali certo non hanno mai rivelato a uno spettatore. Così li coglie Dante; sorpresa, stupore, gioia e orrore li afferrano al loro incontrarsi — perché anche per gli abitanti dell'aldilà, come qui sono rappresentati, l'incontro con un vivo è commovente —; il semplice fatto di vedersi e di riconoscersi tocca le più intime profondità del sentire umano e crea immagini di inaudita molteplicità e di forza poetica.

Perciò gli incontri delle anime nella *Commedia* offrono una serie di scene che derivano certo i loro elementi espressivi dal ricordo di incontri terreni, ma che superano di gran lunga ogni possibile rappresentazione di un fatto terreno di questo tipo, per il grado di commozione che li accompagna e la quantità di situazioni cui si attinge. Essi afferrano con maggior forza quando tra i vivi c'erano stati dei rapporti, sia rapporti effettivi di vita comune, sia spirituali di influenza interiore. La passione, che nell'esistenza terrena si nasconde facilmente per vergogna o per mancanza dell'occasione di esprimersi, prorompe qui nella sua totalità, già dalla consapevolezza che soltanto una volta e soltanto quest'unica volta gli sarà concesso di esprimersi.

Nel momento di più grande angustia, di fronte all'eterna rovina, appare a Dante l'aiuto che la grazia divina gli ha mandato per salvarlo: ed è Virgilio. Già nel grido di aiuto ch'egli rivolge all'uomo ancora sconosciuto, l'angustia lo spinge a mettere tutto se stesso nell'espressione supplichevole; e quando a lui, così sconvolto e preparato a ogni commozione, si dà a conoscere il maestro della sua arte e il padre del suo pensiero, allora naturalmente deve sgorgare irresistibile il fiume del suo amore e della sua ammirazione, e le parole costitutive, che rappresentano fino in fondo e l'altro e lui stesso, sono naturali in una simile situazione, piene di pathos eppure in tutto conformi all'occasione. E quando nel trionfo del Paradiso terrestre appare Beatrice ed egli cercando aiuto si volge a Virgilio, per dire "ogni goccia del mio sangue trema," e non trova più al suo fianco il dolcissimo padre, e come nella chiamata al giudizio universale risuona il suo nome, Dante: allora la commozione, preparata certo e fondata sul destino passato e presente, legittima per la ragione non meno che per il cuore, e che è la vera preparazione al riconoscimento di sé e alla confessione,

afferra noi non meno di lui, e anche l'ascoltatore dovrà ammettere: "men che dramma / Di sangue m'è rimaso che non tremi."

In questi due casi particolari la commozione tocca soltanto una delle due parti, Dante; ch  le altre due, Virgilio e Beatrice, sanno gi  prima chi star  loro dinanzi; essi hanno ricevuto dall'alto la loro missione e vengono da un'altra sfera. Ma dappertutto, altrove, l'incontro commuove sempre con pari violenza i due che si incontrano. Tra i casi di maestri o modelli ritrovati, cui ci ha condotto l'osservazione dei passi di Beatrice e di Virgilio, la comparsa di Brunetto Latini   indimenticabile per ogni lettore dell'*Inferno*. Dall'argine rialzato su cui cammina, Dante non   in grado di riconoscere le anime dei sodomiti, che lo guardano aguzzando la vista nell'oscurit  del deserto di sabbia ardente, finch  una non lo afferra per la veste e grida:

... "Qual maraviglia!"
E io, quando 'l suo braccio a me distese,
ficca' li occhi per lo cotto aspetto
s  che 'l viso abbruciato non difese
la conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia alla sua faccia,
rispuosi: "Siete voi qui, ser Brunetto?"
E quelli: "O figliuol mio..."

(*Inf.*, XV, vv. 24 sgg.)

E tuttavia questo quadro, che introduce e giustifica le significative parole di Brunetto, pare soltanto uno schizzo, un anticipo di un quadro posteriore, che svilupper  il tema, ora appena accennato, nell'ampiezza del sentimento ivi racchiuso: e cio  l'incontro tra Stazio e Virgilio (*Purg.* XXI). Soltanto qui il poeta svolge la ricchezza di mezzi che, per il suo oggetto e la scena su cui si svolge, gli stanno a disposizione, e li mette al servizio del tema dell'incontro del padre spirituale con il suo scolaro. La loro vita terrena non fu contemporanea, essi non si conoscono; dodici secoli sono trascorsi da quando essi hanno vissuto, Virgilio dimora nell'Antinferno tra i pagani, Stazio, segretamente cristiano secondo la finzione di Dante, espia in Purgatorio; e nel momento in cui Virgilio conduce il suo scolaro Dante attraverso il Purgatorio, Stazio raggiunge la fine del suo periodo di purificazione, si sente libero e pronto a salire al cielo. Un terremoto annuncia la liberazione di un'anima; egli inizia l'ascesa e ai due viaggiatori si accompagna questo terzo ancora sconosciuto, che non sa chi ha dinanzi a s . Egli parla della sua vita e della sua opera poetica e chiude con l'elogio di Virgilio: l'*Enaide*

fu la sua nutrice, e senza di essa non avrebbe fatto nulla di buono; per essere vissuto quando viveva Virgilio, egli avrebbe atteso volentieri ancora un anno la sua liberazione in Purgatorio. A queste parole Virgilio si volge a Dante e il suo gesto gli impone di tacere, ma non tutto pu  la forza di volont :

Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca;
per che l'ombra si tacque, e riguardommi
nelli occhi, ove 'l semblante pi  si ficca;
E "Se tanto labore in bene assommi"
disse, "perch  la tua faccia testeso
un lampeggiar di riso dimostrommi?"
Or son io d'una parte e d'altra preso;
l'una mi fa tacer, l'altra scongiura
ch'io dica; ond'io sospiro, e sono inteso
dal mio maestro, e "Non aver paura"
mi dice "di parlar..."
Ond'io: "Forse che tu ti maravigli,
antico spirito, del rider ch'io feci;
ma pi  d'ammirazion vo' che ti pigli.
Questi che guida in alto li occhi miei
  quel Virgilio..."
Gi  s'inchinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: "Frate,
non far, che tu se' ombra e ombra vedi."
Ed ei surgendo: "Or puoi la quantitate
comprender dell'amor ch'a te mi scalda,
quand'io dismento nostra vanitate
trattando l'ombre come cosa salda."¹³³

Meno grandiosi nei gesti, ma imbevuti del dolce ricordo della vita comune di un tempo sono gli incontri tra amici. Tra i golosi consunti del Purgatorio, Dante incontra il compagno di giovent  Forese Donati, con cui egli aveva avuto un tempo una magistralmente sfrontata tenzone di sonetti:

ed ecco del profondo della testa
volse a me li occhi un'ombra e guard  fiso;
poi grid  forte...
Mai non l'avrei riconosciuto al viso;
ma nella voce sua mi fu palese
ci  che l'aspetto in s  avea conquiso.

¹³³ *Purg.*, XXI, vv. 109-119, 121-125, 130-136.

Questa favilla tutta mi raccese
mia conoscenza alla cangiata labbia,
e ravvisai la faccia di Forese.

[*Purg.*, XXIII, vv. 46 sgg.]

Si rilegga il testo e ci si renda conto come quest'ultimo verso sia il culmine di una commozione intima lentamente preparata, e come il dialogo che segue prenda l'avvio dal volto devastato, dal contrasto con una gioventù un tempo radiosa e insolentemente ardita, per sentire la forza del semplice fatto di incontrarsi in tale luogo. Nel cielo di Venere (*Par.*, VIII) Dante incontra il giovane re d'Ungheria, Carlo Martello d'Angiò, da lui conosciuto a Firenze nel 1294 — il re era allora intorno ai vent'anni e morì poco dopo —: ravvolto come un baco da seta nello splendore della sua beatitudine, tanto che Dante non lo può riconoscere, lo saluta con i più bei versi giovanili di Dante e, come dà a conoscere sé e il suo amore, irradia nella beatitudine del terzo cielo il ricordo luminoso dell'ammirazione e della devozione giovanile. Guido Cavalcanti Dante non lo incontra, perché nel 1300 Guido viveva ancora, ma tra gli eretici che giacciono in sarcofagi ardenti (*Inf.*, X) egli trova suo padre; e quello si alza per vedere se suo figlio non sia venuto anche lui, perché l'altezza del suo spirito dovrebbe aver concesso a lui come all'amico Dante di scendere ancor vivo nell'oltretomba; ma a una parola, da cui egli crede di dover dedurre che suo figlio non vive più, ricade indietro gemendo, immagine di orgoglio paterno e di superbo epicureismo, perché anche questo c'è nella "altezza d'ingegno," nella lode della dolce luce del sole, e nell'indifferenza per la fine di Guido, che egli non desidera affatto di conoscere. Questa scena è un'interruzione dell'incontro col capo ghibellino Farinata degli Uberti, uno dei più belli nella lunga serie degli incontri con compatrioti. Ugual nascita e ugual lingua sono nell'oltretomba dantesco legame di gioia e di amore, e la *Commedia* varia ed eleva fino al sublime il motivo, che a noi pare sentimentale, del compatriota incontrato lontano dalla patria. Virgilio e Dante camminano scorrendo lungo le tombe degli eretici e Farinata lo riconosce dal dialetto fiorentino; improvvisamente la sua voce esce da una delle tombe, facendoli trasalire: "O Tosco che per la città del foco / Vivo ten vai così parlando onesto..." (*Inf.*, X, vv. 22-23). La frase stessa è un magnifico esempio di nobile lingua, perché, nella sua forma perfetta, comprende con le parole più immediate e più semplici le molteplici cose da esprimere; la si ripeta più volte e si penetrerà la commozione del grande Farinata e la potenza rivelatrice delle sue parole. Ma Farinata, con il "parlare onesto," intende il bel dia-

letto fiorentino, e così da questo passo impariamo che Dante nei discorsi con Virgilio parla l'italiano di Toscana, proprio come questi, da mantovano qual è, si serve dell'italiano di Lombardia del 1300, come risulta da un altro passo del tutto simile (*Inf.*, XXVII, vv. 19 sgg.). Su questo passo, che contiene anche un'invocazione in nome della patria comune, ritorneremo più tardi in altra occasione, perché per il motivo presente, l'incontro con un compatriota, possiamo prendere un altro mantovano: è Sordello, il poeta provenzale di questa città, che nell'Antipurgatorio (*Purg.*, VI), mentre cala la sera, solitario e superbo come un leone in riposo, non vuol quasi rispondere alla domanda di Virgilio, finché la parola Mantova lo fa balzar su: "O Mantovano, io son Sordello / Della tua terra!"; e l'un l'altro abbracciava." Non c'è esempio migliore di questo per indicarci il valore e il potere del luogo che rende possibili tali incontri; perché senza l'introduzione e l'occasione, offerta nel modo più naturale, la seguente apostrofe all'Italia e all'imperatore non sarebbe altro che retorica, mentre ora essa è un grido, pur nel suo intenso e chiaro contenuto di pensiero, un'autentica occasione, come già dicemmo una volta; Dante e l'ascoltatore sono ugualmente preparati a godere, l'uno da artista, l'altro da spettatore, la commozione che ora erompe; e tuttavia essa non è ottenuta con mezzi artificiosi, ma pur nella sua arte è natura, perché corrisponde al corso naturale del sentimento umano.

Con questo chiudiamo la nostra enumerazione degli incontri, perché, per esaurirli, dovremmo copiare gran parte di tutto il poema, e noi speriamo di aver reso sufficientemente chiaro quello che ci importa: cioè lo stato di commozione, di sconvolgimento in cui le anime sono colte, in parte per il luogo stesso in cui si trovano, in parte per l'incontro con un vivo, che avviene in questo luogo. Non tutte se ne rallegrano, giacché nei cerchi più bassi dell'Inferno ci sono molti che resterebbero volentieri ignoti; e non tutti quelli che si rallegrano lo fanno nello stesso modo, perché l'ardente nostalgia degli spiriti inferiori, curiosi di sapere notizie dello stato presente del mondo e preoccupati che la loro traccia duri in terra, si mitiga già sul monte del Purgatorio, dove si mescola ad altri motivi di gioia, più cristiani; infine nel Paradiso la gioia è causata dall'amore che può essere dimostrato all'ospite, cui è stata data la grazia. Ma tutti quelli che sono ivi raccolti, di tutti i tempi e di tutti i paesi, con tutta la saggezza e la stoltezza, la bontà e la malvagità, l'amore e l'odio del mondo, rappresentando insomma tutta la storia in un ordine contemporaneo, vedono nel vivente che viene a loro l'occasione e la necessità di esprimere ciò

che essi sono, e di documentare in modo sensibile e tangibile la condizione definitiva in cui si trovano.

Non è loro sempre facile dire quello che vorrebbero. Specialmente nell'Inferno, ma anche in Purgatorio, sembra introdursi un ostacolo tra il loro bisogno di comunicare e la sua soddisfazione: un ostacolo che nasce dalla natura stessa della pena e della penitenza sofferta, e che fa prorompere tuttavia con tanta più intensità la comunicazione. Con tormento e fatica lottano le parole e i gesti per uscire dai corpi orrendamente trasformati o oppressi, che, in eterno movimento o in dolorosa quiete, non trovano quasi la forza e il tempo per questa manifestazione, e che desiderano e insieme sono costretti a esprimerla; e proprio dal tormento e dalla fatica parole e gesti acquistano la loro urgenza e la loro forza. Avvolto in una fiamma si avvicina ai due viaggiatori il vecchio Montefeltro (*Inf.*, XXVII); con infinita lentezza e fatica la lingua si apre la strada tra la fiamma sibilante e, pieno di timore che quelli perdano la pazienza di ascoltarlo, egli comincia a scongiurarli di rimanere e di prestar ascolto a lui, loro conterraneo: finché alla fine la domanda a cui egli mira e che lo occupa per tutto il tempo prorompe, come uno scoppio di tutto il suo essere fisico e spirituale, verso gli ascoltatori tesi ormai all'estremo: "dimmi se i Romagnuoli han pace o guerra?" Abbiamo scelto con intenzione questo esempio, perché la frase che corona la scena non è di per sé troppo importante. Infatti, che cosa c'è di più naturale del fatto che un morto, che un tempo aveva avuto parte significativa nelle sorti della sua patria, si informi delle condizioni attuali di questa patria? Ma le particolari qualità del luogo in cui vien posta la domanda, e qui specialmente la resistenza che essa deve superare per venire alla luce, la riempiono di un contenuto di nostalgia e febbrile desiderio di sapere, che urgono nell'interrogante.

Abbiamo cercato di mostrare finora che le anime incontrate nell'aldilà sono necessariamente pronte e inclini a rivelare l'estrema realtà di se stesse, e che questa rivelazione acquista tanto maggior intensità e profondità dalle resistenze che talora le si oppongono. Ma la "estrema realtà di se stesse" non l'abbiamo veramente ancora presa in considerazione, e ancora non abbiamo chiarito la questione donde Dante abbia derivato gli elementi per formarla. È una domanda a cui è molto facile rispondere in modo generale: egli li trasse dall'esperienza della sua vita, e nello scegliere e nel mescolare i ricordi, che questa esperienza gli metteva a disposizione, egli procedette secondo un certo metodo, che talvolta sembra un riassunto, talvolta un'astrazione. Che sia l'esperienza della sua vita, quella da cui sono tratte tutte le figure del grande poema, è cosa evidente e non richiede spiegazioni; un tesoro quasi

sovrumano di esperienze e un dono divinatorio di penetrare ogni tipo e ogni grado del sentire umano, sono il materiale su cui egli lavora. Molto più difficile è la questione della scelta che ogni volta doveva fare tra la moltitudine dei tratti diversamente interpretabili della personalità singola: e al problema della vera realtà, che si pone a una simile scelta, si ricollega il problema dell'autorità che egli pretende; perché non solo non è l'epica ampiezza della vita, ma un unico momento di vera realtà, quello che egli deve rappresentare: questo momento contiene anche nello stesso tempo il destino finale, stabilito dalla Provvidenza, della figura introdotta. Dunque, quando Dante fa apparire le sue figure in questo o quel luogo dell'aldilà, egli afferma di conoscere, con la loro vera figura, anche il giudizio di Dio su di esse, o piuttosto di averlo osservato in una visione: ridicola presunzione, sfacciata menzogna, se la visione non contiene una verità evidente, se non è in accordo con i sentimenti più profondi dell'ascoltatore, e nello stesso tempo non si eleva sopra di essi e, armonizzando insieme i loro diversi elementi, non dà forma distinta al risultato comune ottenuto col loro accordo.

Tale è il compito della scelta, che Dante risolse con il riassumere o l'astrarre, come accennammo. Egli non racconta tutta una vita, non analizza l'anima, aperta dinanzi a lui in tutte le sue parti; egli tralascia qualcosa. Rabelais in un titolo^{155b18} si chiama "abstracteur de quinte essence"; si racconta che un pittore moderno abbia detto che dipingere è "lasciar fuori"; anche Dante, come pare, fa qualcosa del genere. Ma i nostri confronti sono tratti dall'età moderna: aveva già fatto qualcosa di simile un poeta anteriore a Dante? È chiaro di no; i poeti antichi, e anche quelli medioevali, se volevano ridare tutta la figura, avevano bisogno dello sviluppo epico, in cui l'essenza si manifesta; se invece davano un frammento di vita, rinunciavano in partenza alla comprensione generale e non li preoccupava che cosa potesse essere l'amante, il geloso, il crapulone, il noioso, oltre che innamorato, geloso, goditore e importuno. Persino la tragedia classica, di cui si può ben dire che "tralascia" molto, e tuttavia mira alla totalità dell'uomo, ha bisogno di un avvenimento che si svolga nell'estensione del tempo; da esso prende ordine la scelta degli elementi da comprendere e da tralasciare, e in esso l'eroe dà una risposta, che a poco a poco si chiarisce e infine diventa definitiva, alla domanda del destino, il quale gli chiede chi egli sia in verità. Dante invece non fa accadere alcun avvenimento; egli ha sol-

^{155b18} Nel *Gargantua*, il cui titolo definitivo suona: *La vie très horrifique du Grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofrisbas abstracteur de quinte essence*. [N.d.T.]

tanto un momento, in cui tutto deve svelarsi; certo un momento particolarissimo, perché è l'eternità. E ci dà qualcosa che la tragedia greca disdegnava di chiarire, e cioè le qualità sensibili individuali: dalla lingua, dall'accento, dal gesto, dall'atteggiamento egli penetra nell'essenza. Certo il lettore di una tragedia greca può, e ancor più lo poteva lo spettatore di un tempo, raffigurarsi concretamente Prometeo, Antigone o Ippolito; ma a questa raffigurazione è dato assai maggior campo, che nel poema di Dante, in cui ogni accento e ogni gesto è esattamente determinato; e ci sarebbero qui molte osservazioni da aggiungere sull'intensificazione e sul mutamento di significato che l'unità di corpo e di anima ha subito da quando il corpo umano individuale, per il dogma cristiano, è divenuto partecipe dell'eternità.

Ma non vogliamo disperderci e dobbiamo cercare di definire quello che Dante tralascia. Dal confronto coi poeti precedenti, che abbiamo testé istituito, risulta subito: egli tralascia gli avvenimenti temporali. Nell'aldilà non accade più nulla di temporale: la storia è finita. E al suo posto è subentrato il ricordo. Alle anime non accadrà più nulla di nuovo, tranne che al giorno del giudizio; e anche questo porterà soltanto un'intensificazione della loro condizione presente. Essi hanno lasciato lo "status viatoris" e sono nello "status recipientis pro meritis"; con limitazioni insignificanti, questo vale anche per le anime del Purgatorio. Non c'è più da sperare né da temere alcun cambiamento; nessun incerto futuro dà loro la coscienza della dimensione "tempo." Non accade loro più nulla, o meglio, ciò che loro accade accadrà in eterno. E la loro perdurante situazione, senza storia e senza tempo, è il frutto della loro storia terrena; così che nell'osservare e rappresentare se stessi, essi sono costretti a vedere sempre questa insieme con quella; tale è il loro ricordo, che dunque dalla massa degli avvenimenti di un tempo sceglie necessariamente quelli decisivi; perché Dio ha loro rivelato, col suo giudizio, che cosa era decisivo. La storia con i suoi mutamenti è dunque loro tolta, ne è rimasto un ricordo che coglie necessariamente l'essenziale; e inoltre è rimasta loro la figura individuale: anche essa però non è una figura storica, mutevole, influenzata ogni volta dalla situazione storica empirica, ma la loro figura definitiva, vera e autentica, che il giudizio ha come svelato e fissato per l'eternità. Nell'Inferno, veramente, alcuni, come i suicidi, hanno subito trasformazioni piuttosto forti, e altri, come i ladri, le subiscono continuamente; ma si deve presumere che proprio la metamorfosi sia la loro eterna figura e rappresenti il compendio sensibile della loro vita terrena. E per le anime del Purgatorio le considerazioni ora ora esposte si applicano con minime modificazioni; anch'esse hanno ricevuto una sorte eterna pienamente

decisa, che devono ricollegare al ricordo della loro vita terrena; certo la loro figura non è quella definitiva, ma essa lo è già in quanto simbolizza la somma del loro essere di un tempo, e muterà soltanto in un tempo già definito e in un modo già definito. Certo, essi non sanno ancora quando, hanno ancora speranza e attesa, e in questo senso la montagna del Purgatorio ha ancora qualcosa dell'essere storico dello "status viatoris"; ma questa incertezza è molto limitata, se la si confronta con quella della vita terrena; anche nel Purgatorio non ci sono avvenimenti di tipo terreno, ma soltanto il ricordo di essi.

Gli avvenimenti temporali vengono dunque a mancare, rimane soltanto il ricordo, e solo per questa via indiretta la realtà penetra nell'aldilà; ma si vede che il ricordo, da cui sono esclusi tutti gli elementi casuali e i rapporti contingenti con una situazione temporale terrena, abbraccia l'essenza non solo con maggior esattezza logica, ma anche con maggior completezza sensibile rispetto all'avvenimento temporale, troppo incerto e variamente interpretabile. Nell'aldilà gli uomini hanno conoscenza di sé, perché il giudizio di Dio l'ha loro conferita. E la conoscenza di sé, anche quella frammentaria e polivalente, che noi poveri mortali possediamo, è possibile solo nel ricordo. Certo la contemporaneità potenziale di tutti gli avvenimenti nel ricordo si attua sempre in un quadro determinato, ma questo stesso quadro è formato da una coscienza che ha contribuito a quella formazione con tutto il suo contenuto di esperienza; invece il momento dell'accadere è oscuro, e in esso noi possiamo ben essere osservati, ma non osservare noi stessi in lui. È dunque un'esperienza interiore quella che Dante sfrutta quand'egli fa sgorgare l'autorappresentazione dei suoi personaggi dal loro ricordo; essi ricordano, l'oggetto o la materia del loro ricordo è offerto ad essi dalla loro sorte eterna e mostra loro la sua piena concordanza con la loro essenza. Perciò essi non possono far altro che ricordare l'essenziale, e qualsiasi quadro particolare dei giorni terreni evochi il ricordo, esso deve sempre essere decisivo ed esauriente per la loro essenza; anche quelli che volentieri la nasconderebbero sono costretti a parlare dall'incontro col vivo,¹⁵⁶ e l'espressione che essi trovano deve essere la più rigorosa e la più personale, perché conoscono sé e il senso della loro vita, e nella massima attualità sono rimasti identici a sé.

Perciò il poema consiste in una lunga serie di autorappresentazioni, così evidenti ed esaurienti che delle persone in questione, morte da tempo e vissute in condizioni così diverse da noi, oppure forse non

¹⁵⁶ "Mal volontier lo dico; / Ma sforzami la tua chiara favella, / Che mi fa sovvenir del mondo antico" (*Inf.*, XVIII, vv. 52 sgg.).

vissute affatto, noi sappiamo ciò che ci rimane forse nascosto di noi e dei nostri più prossimi, con i quali giornalmente siamo congiunti: e cioè l'arcana cifra che domina ed ordina tutta la loro esistenza. La cifra che Dante ci dà, è per lo più molto semplice, spesso una breve frase; ma se essa in sé sembra povera e semplice, tuttavia ci vuole una forza di approfondimento quasi sovrumana per trovarla, ed essa riceve la sua ricchezza dalla massa di avvenimenti che comprende, e da cui è ricavata; gli avvenimenti sono espressi soltanto in minima parte; ma ciò che è espresso è l'elemento decisivo, e quanto è tralasciato vi è contenuto e risuona in esso. Quando il vecchio Montefeltro dice "io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero" (*Inf.*, XXVII, v. 67) è data la cifra di quest'uomo duro e astuto, in cui viveva una segreta, ma non sufficiente aspirazione alla purezza, e quand'egli poi di tutte le sue azioni ne racconta una sola, come non sapesse resistere alla tentazione di far agire ancora un'unica volta la ben provata astuzia, con ciò non solo è decisa la sua sorte eterna, ma è definito egli stesso, e tutta la pienezza della sua vita, che rimane inespressa, — lotte, strapazzi, intrighi, e i giorni della vana penitenza — è contenuta in quella cifra.

Nessuna imitazione di eventi presenti può essere più reale e sostanziale che il ricordo nell'oltretomba dantesco. Ci si immagini il tema di una donna, giovane e delicata, che il marito fa uccidere segretamente in un luogo solitario; si cerchi di dipingersi un'elaborazione epica o drammatica di questo tema e lo si corredi di tutta la ricchezza di motivi e di particolari atmosferici, che il tema permette; e poi si leggano le due terzine dell'Antipurgatorio, in cui tra i morti "per forza" Pia de' Tolomei leva per ultima la sua voce:

"Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via"

seguì il terzo spirito al secondo,

"ricorditi di me che son la Pia:

Siena mi fe'; disfecemi Maremma:

salsi colui che 'nnanellata pria

disposando m'avea con la sua gemma."

(*Purg.*, V, vv. 130 sgg.)

Non si dà qui alcuna motivazione, alcun particolare; i contemporanei avranno forse ancora completato l'accento; noi non sappiamo più nulla di sicuro su Pia de' Tolomei. Ma non ci manca nulla: essa è perfettamente reale e evidente. Il suo ricordo è diretto tutto all'ora della morte, che suggellò la sua sorte finale; in questo ricordo e nel sup-

plice invito a ricordarsi di lei nella preghiera sulla terra, ella si svela, senza che rimanga alcun residuo; nell'unico verso che non parla di lei stessa, le delicate e dolci parole a Dante — e riposato dalla lunga via — è presente tutta l'umanità che di questa donna vorremmo conoscere, per avere una visione immediata di lei e della sua vita.

La quintessenza dell'essere, rivelata dal ricordo nascente del luogo determinato della sorte eterna, nasce raramente da quello che i moderni chiamerebbero l'"atmosfera" o il "milieu." Invece il ricordo è rivolto quasi sempre a una azione determinata, o a un evento determinato, da cui solo comincia a illuminarsi l'aura del fatto rappresentato. L'azione, l'avvenimento, il vizio o la virtù, la situazione storica prammatica — in breve un dato decisivo concreto — bastano a rendere sensibilmente evidente l'uomo a cui si riferiscono; tutto l'apparato del naturalismo quotidiano è rimasto fuori, e se uno sferzato nell'Inferno, che prima voleva nascondersi, dice poi: "io fui colui che la Ghisolabella / condussi a far la voglia del Marchese" (*Inf.*, XVIII, v. 55), non ha bisogno di raccontare nulla dei particolari della sua vita precedente: in quel luogo queste parole bastano. In questo Dante procede non altrimenti che la leggenda o il mito, che formano sempre su dati concreti i loro caratteri poetici o le loro figure sensibilmente rappresentate; e il suo procedimento non si distingue solo da quello dei posteriori poeti naturalistici, che introducono la persona nelle sue condizioni di vita, nelle sue abitudini, nel suo ambiente, prima di farle accadere qualcosa, ma anche da quello degli antichi poeti che trattavano le leggende e i miti in forma tragica o epica; perché essi non potevano inventare nulla di essenziale, i caratteri e i destini erano già dati, e già noti ad ogni ascoltatore. Dante invece creava egli stesso i suoi miti; se anche le persone e le storie da lui trattate erano familiari a molti contemporanei, tuttavia, quando Dante vi mise mano, esse erano in gran parte diversamente interpretabili e non ancora rappresentate.

Nell'adoperare persone note, ma non ancora formate miticamente, Dante è affine piuttosto alla vecchia commedia attica, quella di Aristofane, a cui inoltre non era estraneo il principio di allontanare le figure terrene in una sfera ultraterrena, dove esse si svelano. Il Vico metteva in rapporto il titolo del poema di Dante con la commedia antica, senza però avere un appiglio per fare di questo accostamento qualche cosa di più che un gioco intelligente.¹⁵⁷ Ad ogni modo la somiglianza si esaurisce nel far comparire persone della storia contemporanea e nella critica al proprio tempo, perché in Aristofane non c'è

¹⁵⁷ *Scienza Nuova*, ed. Nicolini, pp. 750 sgg.

traccia di quella rappresentazione definitiva, mitica o idealmente tipica, che il poema di Dante dà dei personaggi. Il naturalismo di Dante è qualcosa di nuovo; l'immediatezza con cui egli solleva nell'aldilà qualsiasi uomo dalla folla dei vivi, per interpretarvi la sua realtà e la sua essenza, come se fosse tanto celebre quanto una figura mitica o almeno storicamente fissata, di cui tutti sanno che cosa significa, questa immediatezza sembra essere stata ignota prima di lui. Sarà utile chiarirlo con un esempio. Il tema "vanità della fama," un uomo antico se lo rappresentava per esempio nell'immagine di Achille, che negli Inferi confessa a Ulisse che preferirebbe essere il più umile schiavo piuttosto che un signore dei morti; e anche noi, se ci vogliamo rendere presente con un'immagine quest'idea, pensiamo per esempio a un grande dominatore, che con una vita contemplativa alla fine della sua carriera o con un postumo ravvedimento sia giunto a capire la vanità della fama. Dante tratta l'argomento in un altro modo; non è Cesare, a parlare nella *Commedia* della vanità della fama terrena: per Dante la fama di Cesare non era vana, ma importante nell'insieme della storia provvidenziale del mondo. Ma questo solo non basta: Dante aveva bisogno di figure storiche o mitiche soltanto quando si trattava delle grandi tappe della storia del mondo e della redenzione; per la rappresentazione concreta di un semplice tema morale ed empirico non aveva bisogno di disturbarle. E chi prende come esempio per il tema "vanità della fama"? Prende il miniatore Oderisi da Gubbio, un contemporaneo (morto nel 1299) di cui non ci è tramandato altro che una notizia di Vasari, che non ne sapeva più molto neppure lui. Ma, ammesso che ai tempi di Dante egli fosse stato il primo della sua arte, che fama limitata per un tale tema, quanti lettori contemporanei forse non ne sapevano più nulla, e Dante credeva ai lettori dei secoli futuri e scriveva per loro! Egli però non aveva bisogno di un esempio luminoso, che fosse efficace per il contrasto con la sua ben nota condizione terrena di un tempo; a lui bastava che Oderisi valesse qualcosa nel suo campo e ci tenesse alla sua fama. La scena è nell'undicesimo canto del *Purgatorio*, tra i superbi; camminano lentissimi, piegati fin quasi a terra sotto gravi pesi, e Dante ha parlato con uno di loro:

Ascoltando chinai in giù la faccia;
e un di lor, non questi che parlava,
si torse sotto il peso che li 'mpaccia,
e videmi e conobbemi e chiamava,
tenendo li occhi con fatica fisi
a me che tutto chin con loro andava.

"Oh!" diss'io lui: "Non se' tu Oderisi,
l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi?"
"Frate," diss'elli, "più ridon le carte
che pennelleggia Franco bolognese:
l'onore è tutto or suo, e mio in parte.
Ben non sare'io stato sí cortese,
mentre ch'io vissi, per lo gran disio
de l'eccellenza ove mio core intese.
Di tal superbia qui si paga il fio..."

[vv. 73 sgg.]

Dopo il quadro così efficace del riconoscimento ("e videmi e conobbemi e chiamava"), Dante lo saluta con parole onorifiche, perché egli sa che l'altro è sensibile a ciò; ma esse ricevono un lieve tono di degnazione e di ironia: l'onore di Gubbio! Anche il modo un po' complicato e sottile, con cui si definisce l'arte di Oderisi, esprime forse un lieve sorriso. Ma come ci scuote la risposta che dà il penitente! "Frate," rispose, "più ridon le carte..." Il rivale la cui mai ammessa superiorità lo ha tormentato in vita, lo occupa ancor adesso, fa parte della sua penitenza che egli la debba ora riconoscere; la prima parola che dice è questa, e poi comincia il noto discorso sulla fama, in cui sono citati Cimabue e Giotto e i poeti dello *Stil Nuovo*. Come qui, per il grande tema della fama, è adoperato un uomo di qualità limitate, il cui esagerato desiderio di gloria non posa su un istinto di dominatore e su grandiosi progetti, ma sulla ristrettezza della sua visuale, il cui "disio de l'eccellenza" si riferiva tutto alla sua bella opera, — e come qui quel carattere, noto forse nella sua cerchia ma non ancora fissato nella coscienza generale, esprime di se stesso un'immagine formata che vale da tipo ideale di un vizio e del suo superamento, — così Dante quasi dappertutto è il creatore e il primo formatore delle sue figure. Quando Cacciaguida dice che nell'aldilà si mostrano a Dante soltanto le anime "che son di fama note" (*Par.*, XVII, v. 136), perché all'esempio ignoto gli uomini non prestano fede, questo può essere stato esatto per gli ascoltatori contemporanei; ma anche se essi avranno avuto questa o quella opinione più o meno diffusa delle persone rappresentate, di cui sapevano qualcosa più di noi, soltanto il poema di Dante diede a questa opinione una forma e una figura definitiva, perché mostrava la loro realtà nella loro sorte eterna. E per noi poi, a cui gran parte dei personaggi sono del tutto sconosciuti, e che nel migliore dei casi abbiamo scovato da qualche documento un paio di dati su di loro, le parole di

Cacciaguida non valgono affatto; per noi, in genere, non sono più esempi famosi, quelli che Dante ci dà, e tuttavia noi prestiamo loro fede. Si pensi a Francesca Malatesta da Rimini! Ai tempi di Dante la sua storia sarà stata famosa, oggi è caduta in oblio, e di essa non è rimasto altro che la seconda metà del quinto canto dell'*Inferno* di Dante; ma da questi versi essa è divenuta un carattere poetico, come una grande figura mitica o storica.

Ma in mezzo a tali personaggi della storia di un'epoca ormai scomparsa si muovono anche i grandi nomi della leggenda antica e del passato storico: eroi e re, santi e papi, principi, uomini di Stato, guerrieri, che già allora possedevano da tempo nella coscienza generale dei contorni definiti, Dante li fa apparire nel luogo della loro sorte eterna e fa loro rivelare la propria essenza. In questi casi egli rispetta sempre la tradizione che parla di loro; ma anche qui crea le figure, come il Gundolf¹³⁸ ha dimostrato e perfettamente spiegato per la figura di Cesare. Non diversamente da quando, nel caso di uomini che conosceva di persona o di cui aveva sentito parlare, egli estraeva quasi per magia dai fenomeni casuali e particolari l'essenza dei loro gesti e della loro sorte, così anche qui egli liberava dai racconti poveri di contenuto sensibile della storiografia medioevale, le figure reali ed evidenti. Non sempre le fissò in una forma definitiva per la coscienza europea: la conoscenza posteriore dello spirito antico, più esatta, ma resa possibile solo da lui, lo ha spesso corretto, e al posto del suo Omero con la spada in mano è subentrato il busto di Napoli. Tuttavia egli è senz'altro il primo creatore di figure: anche se i personaggi antichi della *Commedia* sono alterati dal medium della reinterpretazione medioevale, e sono inseriti in un ordine universale che forse non è sempre loro adeguato, tuttavia qui per la prima volta questo spirito trasformatore e ordinatore del medioevo dà qualcosa di più che un ammaestramento sistematico. È qualcosa di imponderabile, poesia, esperienza, visione, ciò che Dante ha conquistato di nuovo e di imperituro; ma non si deve dimenticare per questo che l'impulso che lo sollevò a questa impresa derivava direttamente dall'universalismo della dottrina razionale, che egli si sforzava di dimostrare col farla diventare realtà nella visione divina. Il problema: come vede Dio il mondo terreno? e la sua soluzione: ordinato, pur con tutte le sue particolarità, al fine eterno, sono la base su cui sorge la forma appassionata del poema, e nei quindicimila versi non c'è alcuna scena né alcuna eco magica che non abbiano ricevuto e senso e vita dalla base razionale. Per quanto

indimenticabile ci appaia Cesare dagli svetoniani "occhi grifagni," e tangibile Ulisse, e pieno di nobile realtà Catone, nonostante la sua strana interpretazione, ciò che realmente ci viene mostrato nel loro atteggiamento eterno è la concordanza delle loro disposizioni decisive con il corso provvidenziale del mondo in cui essi agirono così e non altrimenti; è una dottrina cui la potenza della bellezza, con la sua penetrante musicalità, non ha tolto niente del suo rigore. Che figura è il suo Ulisse! (*Inf.*, XXVI). È uno dei pochi il cui ricordo non si rianodi direttamente all'azione che suggellò la sua sorte eterna, il tradimento contro Troia, la città madre di Roma. Non Dante può rivolgergli la parola, perché a lui il greco non risponderebbe, ma è Virgilio, che quale cantore antico di eroi greci può sperare nell'esaudimento della sua preghiera, e lo scongiura di raccontargli la fine della sua vita; ed egli, avvolto nella fiamma, narra il suo ultimo viaggio: come non trovò pace in patria, come la sua brama di sapere e di viaggi e di avventure nell'ignoto lo spinse via di nuovo, come infine, vecchio e stanco, giunto già alle colonne d'Ercole, incita ancor una volta i compagni all'ardita impresa:

"O frati," dissi, "che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti;
ma per seguir virtute e canoscenza."

[vv. 112 sgg.]

In questo racconto, che come un sogno illuminante permette di rivivere l'unità dell'animo europeo nella concordanza fra lo spirito di scoperta greco e quello moderno, si vorrebbe forse vedere la creazione di una figura autonoma nel senso moderno; invece soltanto la conclusione ce ne dà il senso. Per cinque mesi Ulisse e i compagni navigano per l'oceano: poi vedono una grande montagna, ma la loro gioia è breve; la montagna è il Purgatorio, un turbine si leva da lei e la nave si infrange. L'ordine provvidenziale ha posto la sua meta al superamento dei limiti umani, l'audacia non ha valore autonomo, la persona umana trova la sua misura non in se stessa, ma nella sorte che giudica rettamente. E d'altra parte, come abbiamo già detto spesso, la peculiarità del modo dantesco di riprodurre l'uomo è che egli sa tuttavia

¹³⁸ FRIEDRICH GUNDOLF, *Caesar, Geschichte seines Ruhmes*, pp. 99 sgg.

conservare le leggi particolari della figura, e che esse, così severamente regolate e interpretate, sembrano addirittura guadagnare di evidenza sensibile. Nel luogo della sua sorte eterna l'uomo singolo conserva tutta la particolarità della sua apparenza sensibile di un tempo: la conserva non solo nel suo essere spirituale, ma anche nel fisico; ma questa frase contiene già una distinzione da cui potrebbe sorgere un equivoco: non sono conservate affatto due cose diverse, bensì la figura come unità.

Dante ha visto molti uomini, con i suoi occhi chiari e precisi; ma non è un semplice osservatore. Ogni avvenimento dato, da lui non visto, ma solo saputo magari nella forma meno perspicua, diventa per lui un quadro animato; sente il tono di voce di chi parla, ne vede i movimenti, ne intuisce gli istinti, e ne pensa i pensieri. Tutto questo è una cosa sola; soltanto partendo da questa unità egli afferra il fenomeno. I gesti, le "manifestazioni plastiche" come le chiama uno studioso italiano,¹⁵⁹ non contengono mai uno sfoggio di osservazione naturalistica; hanno ogni volta il loro motivo e il loro limite nel fatto rappresentato; se contengono in pari tempo l'essenza sensibile del corpo che li compie, è una coincidenza che deve risultare necessariamente dalla concordanza di questa essenza con il fatto. Noi non veniamo a conoscere nulla di specifico sull'aspetto esteriore delle persone di Dante e di Virgilio; non viene descritta nessuna delle loro qualità fisiche, e l'unico passo in cui si dice qualcosa di questo genere, lo "alza la barba" di Beatrice (*Purg.*, XXXI, v. 68), è addirittura sorprendente, perché è soltanto metaforico. Dante non portò mai la barba. Ma dai molti fatti in cui i personaggi parlano e si muovono, come la situazione lo richiede, si forma l'immagine del loro corpo. E qualunque figura del poema si voglia scegliere — Ciaccio, il goloso che, levatosi tra la sporca pioggia, ricade indietro stralunando gli occhi, Argenti che coperto di fango si morde da sé, Casella che con le braccia aperte viene incontro a Dante, il pigro Belacqua, che siede abbracciandosi le ginocchia e solleva appena la testa alla vista inaspettata — tutte insegnano che l'osservazione naturalistica è data e delimitata dal fatto ben determinato che si racconta, e che perciò la rotondità e la completezza dell'uomo sensibile, ottenuto nonostante tutto, può basarsi solo sul fatto che quell'avvenimento lo comprenda totalmente. Ma i pochi gesti che dà, Dante ama darli con esattezza estrema e spesso minuziosa; non accenna nulla, ma protocollo e descrive il movimento in una maniera spesso analitica, e molto spesso non gli basta ancora: egli cerca di renderlo chiaro e di accen-

tuarlo con una similitudine lunga e diffusa, che costringe il lettore a indugiare e a goderla. Quand'egli al principio del poema si volge indietro a guardare la valle, sviluppa l'immagine del naufrago giunto in salvo, che ancor ansimante guarda il mare cui è sfuggito; il suo perdersi nella vista di Dio alla fine del Paradiso, egli lo paragona alla crescente dedizione del matematico a un problema insolubile; tra queste due immagini stanno i cento canti con la loro infinita ricchezza di similitudini, che per lo più devono rendere evidente un fatto e più raramente un sentimento; meglio di ogni altra cosa, mostrano l'ampiezza e l'intensità della concezione dantesca: animali e uomini, destini e miti, idilli, azioni di guerra, paesaggi, descrizioni naturalistiche tratte dalla strada, il più generico avvenimento periodico che sia legato alla stagione o al mestiere, il ricordo più personale, tutto vi è contenuto; le rane gracianti alla sera, un ramarro che sfreccia attraverso la via, le pecore che si spingono fuori dal chiuso, una vespa che ritrae il pungiglione, un cane che si gratta, pesci, falchi, colombe, cicogne; un improvviso turbine che sradica gli alberi, il paesaggio di una mattina di primavera, quando è caduta la brina, il cadere della sera al primo giorno di un viaggio per mare, un monaco che ascolta la confessione di un omicida, una madre che salva il figlio dal fuoco, un cavaliere che balza solo avanti agli altri, il contadino sbalordito a Roma; una volta brevisimo, un mezzo verso — "attento si fermò com'uom ch'ascolta," — un'altra rifacendosi minuziosamente da lontano, così che un paesaggio, un avvenimento, una leggenda, si sviluppano ampiamente, per servire in un passo determinato al corso del poema. La tecnica di queste similitudini è antica, come si sa, alcune sono addirittura tratte da Virgilio, e molte conservano qualcosa del tono virgiliano; ma lo spirito e l'intento sono diversi. Le similitudini virgiliane sono un ornamento e servono allo svolgimento soltanto in modo generico, perché danno una rappresentazione affine, quasi parallela; se le si togliessero, si disturberebbe il flusso del discorso poetico e si impoverirebbe anche l'armonia della rappresentazione, ma non si danneggerebbe la realtà, già così favolosa e indeterminata, del fatto. E ancor di più si allontana Dante dai contemporanei, che, come per esempio il Guinizelli nella poesia "Voglio del ver la mia donna laudare," raccolgono con divagazioni della fantasia ogni cosa graziosa, fiorente, radiosa, per paragonarla all'amata e si lasciano così sfuggire l'esattezza del particolare. Le similitudini di Dante non sono parallele, ma concordanti; non devono adornare, ma chiarire; sono tratte dal concreto e devono condurre al concreto. Perciò sono anche tanto più ricche di quelle virgiliane e sanno uscire dal campo della lirica; non servono a una bella invenzione, ma

¹⁵⁹ MANFREDI PORENA, *Delle manifestazioni plastiche del sentimento nei personaggi della Divina Commedia*, Milano 1902.

alla vera realtà: questo è il suo scopo, e per raggiungerlo Dante invoca le Muse, che vogliano assistere la sua poesia, "sí che dal fatto il dir non sia diverso" (*Inf.*, XXXII, v. 12).

Quanto si dice qui delle similitudini, vale in modo corrispondente anche per un'altra forma poetica, che Dante derivò dai modelli antichi: la metamorfosi. Nella *Commedia* è mantenuta totalmente la figura sia corporea che morale; ma la autorealizzazione attuata nella sorte eterna causa mutamenti esterni, che talvolta distruggono completamente l'apparenza sensibile di un tempo. Il mutamento tocca soltanto l'apparenza e non la figura; anzi, la nuova apparenza è la continuazione, intensificazione e interpretazione di quella di un tempo e manifesta dunque soltanto ora la vera figura. Con questo viene tolto a quel motivo antichissimo il suo carattere favoloso, ed esso esce dall'oscura lontananza della leggenda per entrare nella realtà presente; perché in ogni vivente può essere potenzialmente nascosta la metamorfosi, e chi non potrebbe pensare di diventare forse suicida? Sono i suicidi e i ladri che sono colpiti in modo più forte dall'apparente mutamento di figura: gli uni sono diventati cespugli, divorati e insozzati dalle Arpie (*Inf.*, XIII), gli altri subiscono sotto gli occhi di Dante la strana trasformazione di ardere al morso di un serpente e nuovamente risorgere dalle ceneri oppure cambiare la figura con quella di un serpente. Sono persone conosciute della storia contemporanea quelle che subiscono le trasformazioni, ed esse contengono il giudizio che interpreta la loro vita di un tempo; perciò il processo passa dalla lontana sfera mitica al reale, e nella figura mutata si lamenta, o beffeggia o sibila o sputa un uomo ben determinato, che molti hanno conosciuto e che tutti possono immaginarsi come uno di loro. Dante rende il processo attuale dell'esser trasformato o del trasformarsi molto più concretamente che non Ovidio o Lucano, in quanto esso è sorte individuale dell'uomo; l'incontro con Pier della Vigna o lo scambio di figura dei ladri fiorentini hanno un'intensità ed esattezza d'espressione, un grado di contenuto reale, a cui non si può paragonare nulla di antico, proprio perché, come nelle similitudini, al posto della lontananza poetica della bella apparenza è subentrata la vicinanza della verità giudicatrice.

Le anime del Paradiso hanno subito un mutamento di figura generale e non superabile da occhi umani: lo splendore della loro beatitudine le tiene nascoste, Dante non le può riconoscere; devono dire esse stesse chi sono e i loro sentimenti, non possono servirsi facilmente di un'espressione, di un gesto individuale; ormai è solo lo splendore che manifesta un sentimento personale. C'era il pericolo di una spersonificazione troppo forte e di una ripetizione monotona, e spesso si è soste-

nuto che Dante non l'abbia superato: il Paradiso non possederebbe il vigore poetico delle prime due parti. Ma tale critica all'"ultimo lavoro" di Dante nasce dal pregiudizio romantico di cui dicemmo sopra¹⁶⁰ e dimostra che il critico non sa abbandonarsi a tutto l'insieme del soggetto di Dante. La grande somiglianza delle apparizioni luminose, che è causata dalla comune beatitudine, non esclude qui la conservazione della figura personale; la figura è nascosta del tutto o quasi alla vista, ma esiste e trova la via di manifestarsi. Il rivelarsi è più tenue e si svolge più indirettamente che nelle altre parti; ma anche qui ha le sue radici nella concordanza, determinata dalla visione del poeta, fra vita terrena e sorte eterna e trova la sua occasione nell'incontro col vivo Dante. Benché il loro corpo rimanga nascosto, le apparizioni luminose del Paradiso possiedono un gesto affettivo con cui accompagnano il ricordo della passata vita terrena di un tempo; sono i diversi modi della luce e del suo movimento che Dante rende evidenti con una imponente ricchezza di similitudini: le anime femminili della luna appaiono come perle su una bianca fronte, le anime della sfera di Mercurio si raccolgono attorno a Dante come i pesci che nuotano nella chiara acqua verso il cibo loro gettato; un'interruzione del ballo, quando comincia una nuova melodia, il battere di un orologio che chiama a mattutino, il doppio cerchio dell'arcobaleno indicano le fasi della danza nella sfera del sole; come una stella cadente cade sulla terra, così la luce di Cacciaguida precipita dalla croce di Marte verso il nipote, e il trionfo di Cristo dà lo spunto allo sviluppo del più bello di tutti i paesaggi lunari: "quale ne' plenilunii sereni..." I recitatori che leggono questo passo con espressione di cantilena sognante, e gli interpreti che preferirebbero privarlo di ogni senso e di ogni scopo per vedervi soltanto un abbandonarsi mistico, anonimo e indipendente, in breve la concezione moderna della poesia come "ens realissimum" dell'intuizione, che non richiede né ammette un ulteriore ricorso alle sue fonti, si scosta di molto dallo spirito del poeta; perché è la verità della dottrina razionale, che genera l'immagine sensibile e le dà vigore; e chi, come i più, ha in mente quel passo ma ha dimenticato che si riferisce al trionfo di Cristo, è come un bambino che ruba lo zibibbo dalla torta: del gusto della torta sente molto poco. Le "pasture" "da pigliare occhi, per aver la mente" (*Par.*, XXVII, v. 92), per citare il magnifico verso di Dante, hanno troppo poco valore per tali interpreti; essi dimenticano o non vogliono vedere che si tratta dell'"aver la mente"; l'apparenza sensibile, per bella che sia, serve a comunicare un contenuto di fatto razio-

¹⁶⁰ Cfr. p. 101.

nalmente comprensibile, e soltanto dal contenuto si deve provare se l'incanto dei sensi è surrettizio o legittimo.

Anche i paesaggi e le determinazioni temporali di Dante, con il frequente ricorso a tradizioni mitico-astrologiche, non servono solo al puro e semplice incanto dei sensi, così come quel ricorso non è solo sfoggio di erudizione. Erudizione mitica e incanto dei sensi servono entrambi alla figura e la figurazione evidente — del mattino o della sera, di un'ora del giorno o della stagione, come si documentano in un momento dato — è un *modus* o una maniera di apparire dell'ordine divino. Proprio perché essa rientra dappertutto nell'ordine divino, la natura è impregnata di spirito; essa è "natura sympathetica" che contiene sempre un tutto ed è soggetta a una vivificazione dello spirito. Ed è sempre uno scenario consono alla sorte umana; nell'unitarietà della forma della scena anche la più violenta espressione trova misura e giustificazione; un verso come questo:

urlar li fa la pioggia come cani
(*Inf.*, VI, v. 19)

pur nella sua orribile forza espressiva è misurato, perché poggia su tale concordanza.

In questo oltretomba l'apparenza empirica è sempre mantenuta; ci riempie d'incanto o di orrore, ma non ci dà mai fastidio, come tanto spesso la realtà della nostra vita; e nella singola immagine non ci offre mai qualcosa di accidentale, di cieco, di frammentario, ma sempre il tutto. L'alta fantasia della visione divina si è impadronita del fenomeno, l'ha ordinato e trasformato, ed ora esso diventa figura vera e definitiva, che nel suo posto e nella sua essenza tradisce la ricchezza di rapporti di quell'ordinamento e perciò presuppone e comprende tutte le altre figure che sono contenute in quell'ordine. La poesia della *Commedia* è eminentemente filosofica: non tanto per le dottrine filosofiche in sé, che il poema espone, quanto piuttosto perché lo spirito delle dottrine costringe il poeta a poetare filosoficamente. Nel suo oggetto, lo "status animarum post mortem" sta per il poeta, che da buon cristiano crede alla giustizia che tocca a ogni singolo individuo, la necessità di rendere sensibile l'idea dell'individuo; ogni aspetto casuale e solo temporale del fenomeno deve cadere, e tuttavia deve essere conservato l'uomo, la sua totalità irripetibile di spirito e corpo, perché subisca o goda la giustizia divina. I rapporti temporali sono cessati, ma, quasi frutto di tutto il suo agire e soffrire terreno, la forma *a priori* dell'io è mantenuta nell'eternità. Come il lavoro filosofico estrae dai fenomeni

le idee pure, così questo lavoro poetico ne estrae la vera figura, che è insieme corpo e spirito; ciò che esso crea è quasi concretezza ideale o una cosa spirituale cui il corpo è necessario, concordante ed essenziale. La connessione nel vero ordine dell'aldilà è la fonte di quella verità necessaria e reale che la *Commedia* offre, e quindi dei germi del "vital nutrimento" (*Par.*, XVII, v. 137) che Dante promette ai suoi lettori.

Egli sperava nel favore di quelli che "questo tempo chiameranno antico" (*Par.*, XVII, v. 120) e la sua speranza si è compiuta. Ma egli non si immaginava che un giorno una buona parte dei suoi ammiratori sarebbe stata formata da uomini per i quali i principî della sua fede e della sua concezione del mondo non significano più nulla e sono diventati estranei. Non poteva immaginarselo, perché a lui come a tutto il suo tempo mancava il senso storico o la capacità di ricostruire un'epoca storica senza rapporti col presente, solo sui suoi dati e le sue premesse. Sebbene capitasse a lui per Virgilio non molto diversamente da quanto capita a noi oggi per lui, sebbene i principî culturali e spirituali da cui l'arte virgiliana era sorta fossero decaduti e del tutto estranei a Dante, egli non se ne accorgeva; egli trasformava Virgilio come se la Roma di Augusto fosse separata dalla sua soltanto dal passare del tempo, e come se quanto era accaduto nel frattempo avesse portato soltanto un aumento di esperienze e di eventi, ma non un mutamento di tutta la forma di vita e di pensiero, onde Virgilio diventa un antenato che parla la lingua del nipote e lo capisce fino in fondo, mentre a noi invece sembra — Anatole France lo ha spiegato con la sua eleganza dotta, ma un po' a buon mercato¹⁶¹ — che Virgilio, se avesse conoscenza di Dante, non potrebbe né apprezzarlo, né comunque capirlo. Noi abbiamo almeno un'intuizione relativamente migliore della natura di civiltà passate o straniere, e da questa intuizione abbiamo acquistato infine addirittura la capacità di adeguarci ad esse, invece di prendere, come Dante, la via opposta; per un certo periodo e senza impegnarci noi possiamo accogliere forme e premesse a noi estranee, come ci si piega alle regole di un giuoco, e in questo modo speriamo di possedere con chiarezza la natura e le istituzioni di civiltà straniere e godere la loro arte. Per Dante, come per pochi altri, non c'è bisogno di questa commutazione; chi capisce la sua lingua ed è capace di rivivere e risentire il destino umano, potrà accogliere immediatamente gran parte della sua opera; il minimo di introduzione storica che è necessario, ce lo forniscono i suoi versi, senza che ce ne accorgiamo. Molto più difficile è l'altra questione; se an-

¹⁶¹ *L'Île des Pingouins* (Paris 1925), pp. 152 sgg.

che la più alta capacità di senso storico e la più profonda erudizione possano penetrare sino a lui, quando manchi del tutto la volontà di lasciarsi impegnare dal suo mondo ideale. Senza dubbio, le grandi creazioni dello spirito umano non sono legate alle forme particolari di pensiero e di fede da cui nacquero; esse mutano con ogni generazione che le ammira, e le mostrano un nuovo aspetto, senza perdere il loro carattere; ma c'è un limite alla loro possibilità di trasformarsi; a forme troppo arbitrarie di ammirazione esse non si piegano più. E per la *Divina Commedia* mi pare, per esprimermi con cautela, che il limite della sua possibilità di trasformarsi sia quasi raggiunto, quando i suoi competenti interpreti filosofici ne estraggono le cosiddette bellezze poetiche, e le apprezzano come un fenomeno puramente sensibile, ma lasciano da parte il suo sistema e la sua dottrina, anzi tutto il suo "oggetto" come cosa indifferente, in certo modo bisognosa di benevola giustificazione.

Oggetto e dottrina della *Commedia* non sono una parte accessoria, ma la radice della sua bellezza poetica. Nella luminosa massa delle sue immagini e delle sue similitudini, nell'incanto sonoro dei suoi versi, essi ne sono le forze motrici, sono la forma di questa materia, ravvivano e accendono l'alta fantasia; essi soli danno alle cose viste nella visione, insieme con la loro vera figura, anche la potenza di afferrare e incantare, e in questa convinzione concludiamo questa parte della nostra indagine con l'apostrofe di Dante alla fantasia:

O imaginativa che ne rube
tal volta sí di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se 'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa
per sé o per voler che giù lo scorge.

(*Purg.*, XVII, vv. 13 sgg.)

Il contenuto della *Commedia* è una visione; ma quello che si vede in essa è la verità come figura, è dunque tanto reale che razionale. La lingua che ci comunica questa verità come figura, è perciò insieme la lingua di un resoconto e di un trattato didascalico. In primo luogo, di un resoconto, non di un epos: perché non le è concesso di lasciar libero gioco alla fantasia, in un lontano paese di leggende e di eroi, ma chi parla è un testimone che ha visto tutto di persona, e si richiede da lui esatto resoconto: ha visto, egli stesso, l'inaudito, che supera per meraviglia ogni leggenda, e non dice "Narrami o Musa" oppure

"Una volta tenne il nobile re Artù a Pentecoste una festa regale," ma attacca: "Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura." La lingua è, poi, quella di un trattato didascalico: perché il fatto visto nella visione è l'essere, o la verità, ed è ordinato del tutto secondo ragione e fin proprio alla soglia della vera e propria "visio Dei" è accessibile ad una comunicazione logica saldamente circoscritta.

La combinazione di questi due elementi, il resoconto dell'avvenimento reale, autentico ed esatto fino alla crudezza, e la dottrina del vero ordine, dogmatica e razionale fino alla pedanteria, determinano il carattere linguistico dell'opera. I due elementi non sono mai completamente separabili, anzi per lo più sono pienamente fusi; non accade nulla che la dottrina non dimostri e non si insegna nulla se non col fatto evidente e attuale. Ma il vero elemento della poesia, cioè la fantasia, sia quella epica, che ritesse liberamente il materiale di avvenimenti della lontana sfera della leggenda, lo riconnette, lo trasforma, lo elabora, sia quella lirica, che abbandona i limiti razionali per destare e far risuonare liberamente ciò che propriamente non ha limiti, il sentimento, questo elemento ha perduto nella *Commedia* la sua autonomia. Certo, sia la fantasia epica che quella lirica vi sono contenute in modo incomparabile, la multicolore varietà degli avvenimenti come la ricchezza del sentimento e della sua espressione. Ma non sono libere e dominanti. L'evento è rappresentato brevemente e concisamente, di rado diventa narrazione, mai leggenda divagante, ed occupa, tra altri equivalenti, il fermo posto e i confini severamente segnati di ciò che deve servire a un più alto principio; così anche il sentimento più forte viene circoscritto entro un certo spazio, esatto e quasi misurato; nei versi che lo esprimono esso è contenuto fino in fondo, e vien sostituito così rapidamente e definitivamente, che l'indugio e il riecheggiamento lirico sono troncati e resi impossibili.

Il fatto che la più ricca fantasia sia subordinata e quasi prigioniera del resoconto didascalico dà alla lingua il particolare carattere di forza contenuta che è peculiare della *Commedia*. La prima esigenza che la visione della verità pone a colui che la comunica, è quella dell'esattezza. Essa è proprio così com'è, saldamente circoscritta nella sua forma e nei suoi confini, e altrettanto pretende che sia la rappresentazione; precisa e chiara deve essere, e sforzarsi sempre, invece di divagare nel lirico o di abusare di mezzi espressivi retorici, di riprodurre esattamente la cosa contemplata o sentita, nelle sue reali proporzioni. Un esempio è presto fatto: il lamento provenzale per la morte del giovane re Enrico d'Inghilterra comincia con un periodo bellissimo, uno dei più belli del tempo prima di Dante:

Si tuit li dol e lh plor e lh marrimen
e las dolors e lh dan e lh chaïtvier
que om anc auzis en est segle dolen
fossen ensems, sembleran tot leugier
contra la mort del jove rei engles...¹⁶²

Di fronte a questo lirismo che erompe e si accumula e che perciò cade nel retorico e nell'approssimato, si ponga ora a riscontro un unico verso, in cui Dante misura dosandolo uno spaventoso dolore:

Tant'è amara, che poco è piú morte
(*Inf.*, I, v. 7).

Paurosa è la selva, e difficile dire com'era; la morte è soltanto un poco di piú, ma pur sempre di piú, e la razionalità di questa verità d'esperienza costringe a esatto conto e a esatta misura, proibisce ogni pittura divagante, soggioga i mezzi poetici e il suo potere si spinge sino all'allitterazione tra quell'"amara" così ampio e assaporato e il "morte" così duro e mordente. Già la costruzione della frase con il comparativo "tanto che," che Dante usa così frequentemente, non ha qui nulla di esornativo, anzi al contrario un che di misurato, come una equazione matematica. Per quanto incanto lirico possano contenere altri paragoni del grande poema, il loro senso non è ornamento, ma misura e equazione; e se alcune volte, abbastanza rare, accade che un ricordo erudito o la costrizione della rima nella terzina lo trasportino oltre la misura del necessario — non cito alcun passo, perché è una questione di sensibilità, e mi posso immaginare benissimo che un altro consideri assolutamente necessario e aderente ciò che io trovo di troppo, — anche qui egli dà ancor sempre un commento all'esatta intuizione, e mai un'approssimazione lirica o retorica, che muova la fantasia senza limitarla e appagarla. È l'esattezza dell'espressione che ha fatto giudicare a Dante e a molti suoi critici lo stile della *Commedia* per metà poetico, ma per metà prosaico. Una frase come questa, "e poi, così andando, / Mi disse: 'Perché se' tu sí smarrito?'" (*Inf.*, X, vv. 124-125), un esempio scelto del tutto a caso, ha bisogno solo di essere sciolta dal contesto, per essere sentita nella sua prosaica positività; e da essa, dal fatto che Dante non si peritò di scriverla, si può riconoscere che

¹⁶² BERTRAN DE BORN, ed. Albert Stimming, 2 ed. 1913 (Halle, Niemeyer), p. 54. [Se tutte le pene, i pianti, le affezioni / e i dolori e i danni e le sfortune / che siano mai stati uditi in questo secolo dolente / si riunissero insieme, sembrerebbero ben lievi / di fronte alla morte del giovane re inglese.]

altre frasi, piú poetiche, piú ampie, piú ricche d'immagini — per esempio, "perché la tua faccia testeso / un lampeggiar di riso dimostrommi" (*Purg.*, XXI, vv. 113-14) oppure "scocca l'arco del dir" ecc. (*Purg.*, XXV, v. 17) — non sono state scritte in vista dell'immagine autonoma. Ancora di piú. Chi legge coscientemente i passi della *Commedia* piú splendidi e piú famosi per la loro forza poetica — i versi all'inizio dell'*Inferno* o la preghiera "Vergine madre" — non potrà negare che essi sono pieni fino all'orlo di esatto insegnamento dogmatico, trasformato in immagine:

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta piú che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sí, che l' suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore
per lo cui caldo nell'eterna pace
cosí è germinato questo fiore.
[*Par.*, XXXIII, vv. 1 sgg.]

Questa è dottrina, e un altro pezzo, certamente non sospetto di eccessivo lirismo, lo *Stabat mater*, possiede senza confronto piú sostanza lirica autonoma ed epico-leggendaria; la fantasia di Tommaso da Celano può dipingere con piú libertà, ampiezza e completezza la liricità della leggenda, e basta pensare a come sarebbe impossibile in Dante un moto retorico come questo: "Quis est homo qui non fleret, Christi matrem si videret" [Quale uomo potrebbe trattenersi dal piangere, vedendo la madre di Cristo?] per mostrare tutta la distanza tra un abbandono puramente lirico, anche se tratta i dati di fatto della passione, e il resoconto della verità contemplata, che la *Commedia* ci dà. Anche Dante di tanto in tanto si rivolge a noi dal poema. Lettore, esclama, oppure "o voi che avete li intelletti sani." Ma si rivolge direttamente a persone determinate, che gli stanno di fronte, quasi come il maestro richiama lo scolaro e esige attenzione per un oggetto determinato. L'esattezza d'espressione con cui Dante parla anche nei passi piú fortemente lirici "per chiare parole e con preciso / Latin" (*Par.*, XVII, vv. 34-35) — si dimostra in egual modo nella scelta delle parole e dei suoni, nella costruzione del periodo e nei ritmi. Già nella sua poesia giovanile abbiamo lodato la sicurezza nel cogliere il reale; qui tale capacità appare molto arricchita essendo il suo oggetto piú vario e la sua esperienza piú profonda, e insieme anche piú determinata e delimitata dall'univocità del compito. Nessuna parola è per lui troppo forte e

troppo chiara, egli chiama in aiuto tutti i sensi, ogni esperienza comune e quotidiana deve prestarsi perché crei evidenza: il "tu proverai sí come sa di sale / Lo pane altrui" (*Par.*, XVII, vv. 58-59), il paragone tra S. Bernardo che spiega la bianca rosa dell'Empireo e il buon sarto che taglia la veste come la stoffa permette, in genere tutto il metaforismo corporeo che compare dappertutto, per rappresentare processi interiori, vanno al nocciolo dell'oggetto con una sicurezza di mira e una mancanza di riguardo fino allora sconosciuta. La sua arte dei suoni, poi, è positiva fino in fondo; quando Beatrice parlando della fama di Virgilio ripete il "dura" in "durerà" (*Inf.*, II, vv. 59 sgg.) — un esempio fra cento — quando col suono e col ritmo si dipinge uno stato d'animo o un paesaggio, — "lo dí c'han detto ai dolci amici addio" (*Purg.*, VIII, v. 3), oppure un altro ritmo "e cigola per vento che va via" (*Inf.*, XIII, v. 42) — allora l'orecchio in ascolto e il sentimento ribollente non è lasciato con questa impressione, ma il lettore è costretto ad afferrare l'esatto stato di cose, a cui obbediscono, come servi ubbidienti, mezzi così straordinari. Per quel che riguarda la costruzione, spesso essa è quasi prosaica, per lo più volutamente paratattica e semplice; la maggior parte delle pause del senso coincide con la fine del verso e la rima; ma la nettezza dei nessi e il significato esatto di ogni congiunzione, che realmente articolano e dominano lo smisurato oggetto, creano una nuova lingua di pensiero, che dà nuova vita, trasformandolo, allo stile antico del periodo. Ci condurrebbe troppo lontano parlare dei precetti retorici e della pratica del '200, dello stile curiale e delle *artes dictandi*; basti stabilire il dato di fatto che la lingua della *Summa theologica*, la più grande opera di pensiero del tempo, è, quanto a logica, poco più esatta, ma molto più povera che quella della *Commedia*. Concepire e sviluppare come unità in tutta la ricchezza dei suoi membri un pensiero come questo:

Tu dici che di Silvio lo parente,
corrutibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente.
Però, se l'avversario d'ogni male
cortese i fu, pensando l'alto effetto
ch'uscir dovea di lui, e 'l chi, e 'l quale,
non pare indegno ad omo d'intelletto;
ch'e' fu dell'alma Roma e di suo impero
nell'empireo ciel per padre eletto:
la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
fu stabilita per lo loco santo
u'siede il successor del maggior Piero.
Per questa andata, onde li dai tu vanto,

intese cose che furon cagione
di sua vittoria e del papale ammanto.
Andovvi poi... ma io...

(*Inf.*, II, vv. 13 sgg.)

sarebbe stato inconcepibile prima di Dante; ed è evidente che questa arte sintattica riposa sull'esattezza con cui la sistematica evidenza della visione esige di essere rappresentata.

Ma la verità divina che pretende dal suo poeta d'essere esatto, pretende cosa impossibile: perché essa supera infinitamente la forza del suo spirito e se la grazia l'ha elevata sopra se stessa in certi momenti decisivi, la sua capacità di rappresentazione, una volta ritornato sulla terra, non è all'altezza del compito immane. Nei versi iniziali del secondo canto, subito dopo il contrasto che descrive il nascere della paura prima di iniziare la via smisurata, e che, caso raro, spezza l'ultimo verso di una terzina con il "ed io sol uno," si leva il grido supplichevole alle Muse e alle proprie forze — "o mente che scrivesti ciò ch'io vidi" — di non abbandonarlo nel compito gigantesco. Se qui e poi anche dopo egli parla della propria opera con orgogliosa fiducia, a poco a poco si fa innanzi sempre più forte nel Paradiso la confessione dell'insufficienza umana; le spalle mortali reggono a stento il peso, e più di una volta "convien saltar lo sacro poema, / Come chi trova suo cammin riciso" (*Par.*, XXIII, vv. 62-63). La sovrumano del compito si scorge chiaramente nella lingua del poema; perché, sebbene nel suo complesso la *Commedia* dia una straordinaria impressione di leggerezza e facilità, — e ciò sta nella trasparenza e nell'ordine della sua struttura — tuttavia, il singolo tratto non è mai senza tensione e senza sforzo; anzi l'impressione è questa, che l'opera abbia preteso dal suo poeta un costante eccesso di dedizione, un incessante esaurirsi senza riserva; e se i versi "Se mai continga" (*Par.*, XXV, vv. 1 sgg.) avessero ancora bisogno di un commento per aver maggior efficacia, sarebbe forse il pensiero che l'uomo divenuto "macro" che li scriveva, sentiva bene che quell'evento doveva accadere presto se egli doveva ancora vederlo. Quasi ogni riga della *Commedia* tradisce questo sforzo possente, e nelle rigide catene della rima e della prosodia la lingua s'inalbera e si contorce; la forma di molti versi e di molte frasi richiama alla mente l'immagine di un uomo che sia impietrito o congelato in una posizione stranamente innaturale, chiara ed espressiva all'eccesso, ma inusitata, spaventosa e sovrumana. Qui sta la radice dell'idea popolare che accosta Dante a Michelangelo; l'allontanarsi dalla posizione naturale delle parole, che Dante usa con più frequenza e con più asprezza di qualsiasi altro stilista medievale, e che egli fa prorompere senza alcuna armonica

dolcezza, accanto ad altre frasi puramente prosaiche e spesso con comuni parole prosaiche, può essergli stato insegnato da Virgilio e dall'antica poetica; ma Virgilio possedeva l'armonica dolcezza, e le lingue classiche possedevano una tradizione della posizione poetica delle parole, che permetteva di riconoscere subito il mezzo artistico come tale, di esaminarlo, di ammirarlo o di biasimarlo. Dante si creò egli stesso questa tradizione, e quando frantuma le frasi, mette in evidenza, incrocia le parole, disgiunge ciò che va insieme o unisce ciò che di solito è separato, questo in lui, è una conquista istintiva dell'espressione adeguata, del tutto indipendente dalle considerazioni estetiche che egli può aver esposto prima o altrove; e coll'immediatezza con cui sono create, le sue parole prendono il lettore alla gola, e in ogni caso egli avrà bisogno di un po' di tempo prima di discernere qual genere di mezzo artistico abbia avuto su di lui un tale effetto. La combinazione del resoconto quasi prosaico, che non raramente circoscrive ed enumera con un'esattezza minuziosa e addirittura scabra, e delle improvvise rotture della normale collocazione delle parole, dà come risultato l'alto tono della *Commedia*, che non si ritrova in altri poeti; e che rimane indimenticabile e sempre riconoscibile come cosa a lui peculiare, per chiunque l'abbia udito una volta. La sublimità di questa lingua, in cui c'è tanta erudizione e tradizione, nasce però ogni volta direttamente dall'oggetto e dalla lotta per l'autentica espressione di esso, e i mezzi artistici tradizionali sono ora usati, ora sdegnati, e ancora poi trasformati in modo del tutto nuovo, con una tale padronanza che si vorrebbe forse parlare piuttosto di un'altra natura, di una seconda natura, cresciuta sul terreno dei mezzi stilistici tradizionali. La rappresentazione di un improvviso ridestarsi in

Ruppemi l'alto sonno nella testa
un greve truono, ...

(*Inf.*, IV, vv. 1-2)

con l'immagine quasi dolorosa nella sua evidenza del sonno rotto nella testa, coll'inusitato separare e anticipare il verbo, col soggetto alla fine, sembra, a un attento esame, di effetto raffinatamente calcolato, e forse lo è; e tuttavia la prima impressione, che sente in quel verso un'ispirazione immediata, è pur sempre giusta, perché Dante aveva un'ispirazione che non escludeva le forze d'osservazione di misura e di calcolo dell'intelletto, ma anzi le acuiva; così che in essa il ricordo di forme stilistiche virgiliane, il riguardo a ciò che segue, la consapevolezza della rima, il conto delle sillabe continuavano a lavorare in-

tatti, senza essere trascinati dalla tempesta del sentimento e senza d'altro canto romperne la potenza. Per la messa in rilievo di una parola, che anche i provenzali usavano, certo con minor acume, il verso ora riportato è solo un esempio tra i tanti¹⁶³; a volte ha un effetto dolce e crescente come nel verso:

Biondo era e bello e di gentile aspetto

(*Purg.*, III, v. 107)

a volte aspro e in dura antitesi:

e cortesia fu lui esser villano

(*Inf.*, XXXIII, v. 150)

a volte, l'accentuazione e la suddivisione riescono quasi a frantumare lentamente e gradualmente un'azione, come nella lapidazione di Stefano:

E lui vedea chinarsi, per la morte

che l'aggravava già, inver la terra,

ma delli occhi facea sempre al ciel porte.

(*Purg.*, XV, vv. 109 sgg.)

Tuttavia l'enumerare esempi induce facilmente in errore, perché bisognerebbe averli tutti; in ciascun caso un contraddittore potrebbe addurre come elemento veramente determinante la casualità della rima od altri fattori tecnici, e soltanto da un grande numero di essi si acquista la percezione di come le forze interne ed esterne siano costrette dalla continua azione contraria a un effetto unico. Come è sgradevole, per portare solo un altro esempio, la necessità di dover separare per colpa della rima il "chiunque" nella frase:

Chiunque

tu se', così andando volgi il viso.

(*Purg.*, III, vv. 103 sg.)

Ma nel verso in questione il "chiunque," sia come suono, sia anche come significato è un così magnifico attacco al ritmo di ciò che segue che sarebbe difficile decidere se sia stata la necessità o un'intenzione artistica a

¹⁶³ LISTO, *L'arte del periodo*, p. 163.

creare questa forma. E della costruzione sproporzionata dei due membri dell'antitesi:

lunga promessa con l'attender corto
(*Inf.*, XXVII, v. 110)

è responsabile certo anche la costrizione della rima; ma chi non vorrebbe lodare tale costrizione? La poesia di Dante è una lotta continua con il soggetto e la forma che esso esige, un agone in cui non si risparmiano i colpi, da cui il poeta esce sempre vincitore; ma alla fine della lotta il soggetto vinto e rinato è giovane nella forma che il vincitore gli diede, e lo stanco vincitore è esausto e pronto a morire. Le forme inusitate della costruzione non sono affatto l'unico segno della lotta; si deve cercare di sentire qual posta sia in gioco nell'accumularsi delle antitesi con la stessa parola:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona
(*Inf.*, V, v. 103)

oppure:

ma vince lei perché vuole esser vinta
e, vinta, vince con sua beninanza
(*Par.*, XX, vv. 98 sg.)

o rendersi conto di che cosa significhi se uno non è contento di paragonare la brevità di un momento della creazione con un raggio di luce, ma fa cadere questo raggio in un corpo trasparente, vetro, ambra o cristallo:

sì, che dal venire
all'esser tutto non è intervallo
(*Par.*, XXIX, vv. 26 sg.).

Che estenuante approfondimento nella realtà del fatto sta dietro a questa immaginè! È la lotta, che Dante stesso conduce, quella che forma la sublimità del tono del suo poema. Con forze che non sono quasi più sue, che gli sgorgano come un fiume dalla sua stessa missione, sì che sempre crescono, ed egli cresce con loro, e che lo abbandoneranno quando l'opera sarà finita, egli scalpella le parole fuori da se stesso, le strappa quasi dal suo corpo e dà a ciascuna di esse nuove radici e nuova vita. C'è un altro poema, e di tale mole, in cui la singola parola, ciascuna presa di per sé, appaia a tal punto creazione indi-

pendente, formazione propria, adulta, delimitata, viva? Il modo con cui Dante colloca le parole è come se le creasse a nuovo; è come se un capomastro volesse andarsi a prendere di persona ogni singola pietra alla cava, ed essere egli stesso scalpellino e muratore. E doveva essere così: il suo soggetto, in quanto perfezione del mondo nell'aldilà, aveva bisogno di essere creato con mezzi nuovi adatti ad esso; e diede a Dante la più alta capacità d'espressione e consumò tutte le sue forze. Le forze personali crescono e si intensificano quanto più il poema progredisce; e dietro la sorprendente e improvvisa formula finale, dietro il pathos interrotto e ripreso dell'ultimo verso con la sua doppia cesura, mi è sempre accaduto di vedere l'immagine di uno che ricada indietro esausto.

Come la verità rappresentata pretende dal suo poeta esattezza e inoltre forze più che umane, in quanto essa stessa è esatta e sovrumana, così essa esige da lui anche ordine, perché essa stessa è ordinata. La santa Trinità si rispecchia nella tripartizione del poema, nel numero dei canti, nella terzina, e nell'ordine delle rime. Trinità dei versi e trinità delle rime: a questi due ordini, che si incrociano, deve piegarsi la lingua nella terzina, e qui bisogna ripetere ciò che poco fa abbiamo anticipato, che la costrizione non ostacola la libertà e la molteplicità, ma la genera e la esige, o anche che non è arte, o tanto meno maniera, quella che nasce da questa costrizione, ma una seconda natura, conquistata a fatica, ma tanto più ricca. L'incrociarsi ad arte dei due ordini triadici attua la naturale unità formale del poema; la rima del verso centrale, che annuncia e cui risponde la terzina seguente, lega i canti in catene ininterrotte, in cui ogni membro, sebbene formi già da sé un tre perfetto, indipendente, è saldato indissolubilmente a quello precedente e a quello seguente. E la rigidezza, anzi la monotonia della cornice metrica, che raccoglie nella rima il movimento ritmico sempre nello stesso punto, non impedisce la multiformità dei movimenti; la ripartizione delle pause ritmiche, il levarsi o abbassarsi del tono, l'accentuare o il lasciar scorrere le singole parole, sono costanti; il movimento è così molteplice e libero che con ragione si è paragonata la *Commedia* nella sua forma ritmica, nonostante gli argini, al mare; come il mare essa mostra tutte le gradazioni di tempesta e di calma. Anche qui è innegabile che la resistenza del principio ordinativo rafforza l'intimo movimento della lingua; esso dà alle figure ritmiche il sostegno, la consistenza monumentale che una forma più libera non è in grado di raggiungere. Perché soltanto il presente offre in ogni momento un alternarsi maggiore e solo per questa sua virtù si dimentica il passato; ma qui ogni parte, in tutta la sua forma con-

clusa, sta per il tutto; richiama ogni volta alla memoria il tutto, lo rispecchia in un senso affatto tomistico, senza per nulla rinnegare la sua peculiarità. Così nella *Commedia* nessuna particolarità dell'espressione ritmica va perduta; in sé ogni ritmo è cosa viva e ampia, che lo spazio stretto e misurato costringe ad una consistenza tanto più intensa e conclusa, e in ognuna delle innumerevoli variazioni che lo seguono esso è contenuto e riflesso; dovunque si apra la *Commedia*, la si ha tutta. E infine si deve ancora indicare che la severità della struttura metrica, a cui senso e ritmo quasi sempre si piegano, rende possibile a Dante un mezzo stilistico che raggiunge un effetto possente proprio per la sua rarità e il suo apparente dispregio della legge stabilita; nei momenti di maggior commozione egli supera l'argine della fine del verso e della rima. Quando all'inizio del viaggio egli ha raffigurato il cader della notte e gli esseri terreni liberi dalle fatiche del giorno, la consapevolezza della lotta che lo attende gli fa spezzare in due la terzina a metà del terzo verso; dal paesaggio vespertino si eleva, come un'improvvisa tempesta, lo "ed io sol uno m'apparecchiava" (*Inf.*, II, v. 3) e si getta nell'altro verso, senza riguardo alla pausa della fine della terzina. Gli esempi non sono frequenti; e poi non si deve sempre tralasciare senz'altro la pausa ritmica quando la frase oltrepassi la fine del verso; al contrario, dove c'è un dubbio, la fine del verso significa una pausa. Ma alcuni passi sono chiarissimi. Nella terzina che contiene la morte di Buonconte

Quivi perdei la vista, e la parola
nel nome di Maria finì, e quivi
caddi...

(*Purg.*, V, vv. 100 sgg.)

si può forse ritenere possibile una breve pausa dopo "parola"¹⁶⁴; ma il "e quivi caddi" sta certo insieme.

Infine bisogna ancora sottolineare una quarta caratteristica della verità poeticamente formata: essa impone il consenso e la sottomissione; anche la poesia che la contiene, deve soggiogare. L'autorità del testimone che ha visto di persona le cose più importanti dell'uomo, la sua vera figura e la sua sorte definitiva, deve essere così forte che l'ascoltatore non ne dubiti, né resti indifferente; ma resti tutto teso e quasi prigioniero di essa. Si è visto nel secondo capitolo come il giovane Dante sapesse scegliersi gli ascoltatori col tono di incitazione e di scongiuro

ro delle apostrofi, e li costringesse nel suo magico cerchio; tono di scongiuro ha anche la lingua della *Divina Commedia*, non soltanto dove si rivolge al lettore con un'apostrofe patetica, ma dappertutto e sin dal principio. Il rigore e l'immediatezza in cui il pericolo e la situazione estrema, la massima angustia e l'unica salvezza diventano subito evidenti, fa del resoconto una evocazione. Nella *Commedia* tutte le figure sono definite, e il loro destino particolare si è compiuto; solo il poeta, il viandante, è ancora nell'incertezza, generico e non definito. Nella indeterminazione dello smarrimento nella selva, nell'aldilà che egli percorre, e in cui lui solo non ha ancora un posto preciso, egli è l'uomo vivente in generale, e ogni altro vivente potrebbe venire al suo posto. Il dramma stesso dell'uomo, il pericolo dei viventi, è la cornice della visione; lo smarrimento del viandante e la missione di Virgilio, con l'intervento delle tre dispensatrici di grazia, la liberazione alla cima del Purgatorio, l'incontro con Beatrice e l'ascesa alla vista di Dio, sono le grandi tappe del dramma dantesco; in esso la vista del mondo dell'oltretomba è solo un'esperienza dell'anima del vivente in pericolo, e il testimone diventa l'eroe. Di fronte ai suoi ascoltatori Dante non è dunque soltanto il messo che reca il più importante dei racconti: il resoconto tratta di lui stesso. Il viandante iniziò la sua via nei regni d'oltretomba perché non restava altro mezzo per salvarlo: questo dà al suo resoconto la serietà soggiogante e ai suoi sentimenti la forza universale che si riflette sugli ascoltatori. Tormento e godimento della sua esperienza, "la guerra / Sì del cammino e sì della pietate" (*Inf.*, II, vv. 4-5), formano la sua lingua; egli non è inviato da altri per conoscere; ma conosce per sé e con tutte le sue fibre si aggrappa a ciò che gli viene mostrato; tutto ciò che vede, succede a lui. In qualsiasi scena, in Francesca o Farinata, in Casella o Forese, in Carlo Martello o Cacciaguida, si può osservare che il suo spirito si piega, con timore o desiderio, verso ciò che accade; i suoi propri sentimenti sono rappresentati con la violenza fisica che gli è peculiare, e chi legge un verso che per esempio suoni così: "E io ch'avea d'orror la testa cinta" (*Inf.*, III, v. 31), non potrà sottrarsi all'oppressione dello spavento. Come l'unità interna ed esterna del poema tiene avvinto l'ascoltatore, e non lo lascia facilmente sfuggire al suo incanto, così la cornice della via personalissima di redenzione crea una così forte tensione che "chi drizzò il collo al pan degli angeli," non ne sarà mai sazio.

Da questi elementi di realtà e di volontà sovrumana, di ordine e di costrizione magica, si formò lo stile della *Commedia*, che è così unico che chi conosce bene l'opera crede di sentire la voce di Dante in ogni parola e in ogni suono: una voce possente, incitante e insieme dolce e

¹⁶⁴ Il testo critico di VANDELLI, *Opere*, p. 617, mette un punto e virgola dopo "parola."

penetrante, che sa esser severa e aspra, ma rimane sempre una voce umana. Essa dice il giusto e il vero come un maestro, il veramente accaduto come un cronista, ma dottrina e resoconto sono portati in essa dal fiume dei moti poetici, sí che vengono sollevati e appaiono in tutta la loro evidenza come qualcosa di inavvicinabile, di misteriosamente perfetto. La *Commedia*, l'abbiamo spesso ribadito nel corso di questa indagine, tratta della realtà terrena nella sua forma definitiva e vera; ma la trasposizione nell'aldilà fa sí che essa, con tutta la sua tangibile e particolare autenticità, contenga qualcosa del sogno, un'atmosfera peculiare. La tradizione della comunità esoterica, che i piú tardi provenzali e ancor piú i poeti dello *Stil Nuovo* e soprattutto il giovane Dante coltivavano, estraniando le nobili anime della lega d'Amore da tutti gli altri uomini e stimando esse sole degne della loro poesia, questa tradizione è rinnovata anche dalla *Commedia*, non spezzata. Non solo egli talvolta si volge con un'apostrofe a pochi eletti; non è questa la cosa decisiva, perché senza dubbio la *Commedia* nel complesso si rivolge a tutti gli uomini, o almeno a tutti i cristiani. Ma qui egli conduce tutti gli uomini in una terra straniera, particolare, in cui spira un'altra aria che non sulla terra abituale. Certo, la realtà della vita non è scomparsa, ma anzi è doppiamente chiara e tangibile, ma la luce in cui sta è un'altra, e gli occhi si devono abituare, per vederla; e allora imparano a vedere in un altro modo, con una intensa acutezza dello sguardo, che non permette di trascurare qualcosa come irrilevante, quotidiano, frammentario, perché tutto ciò che appare è una figura definitiva e immutabile che esige la massima attenzione e la piú precisa tensione. Dante solleva magicamente i suoi ascoltatori in un nuovo mondo che nella sua lontananza è talmente impregnato del ricordo del reale da sembrare il solo mondo autentico, mentre la vita sembra un frammento e un sogno, e in questa unità di realtà e lontananza stanno le radici del suo potere psicagogico.

VI

*Conservazione e trasformazione della visione dantesca
della realtà*

Non si vuol parlare qui nel senso solito dell'influsso di Dante sui posteri. Nel quadro del nostro studio non ci possono interessare né i pochi imitatori della *Commedia*, che poeticamente non hanno importanza,

né l'efficacia assai problematica dei suoi pensieri e delle sue dottrine, e neppure la storia della sua fama, che certo è il tema di gran lunga piú importante: nulla, insomma, di ciò che in Italia si chiama "la fortuna di Dante." A noi interessa qualcosa che egli credè e che rimase vivo e attivo, senza che ci importi sapere se coloro nei quali ciò si ritrova seguivano le sue dottrine o no, se lo amavano oppure lo odiavano, o se semplicemente lo conoscevano. Perché la terra da lui scoperta rimane una conquista; molti vi entrarono, alcuni la esplorarono, e presto non si seppe piú che egli era stato il primo, o almeno non ci se ne rese piú conto. Questo "qualcosa" che rimase vivo, questa terra ormai scoperta, è l'evidenza della realtà poetica, la moderna forma europea della mimesis artistica dell'accadere.

Suono, movimento, forma chiama Stefan George¹⁶⁵ ciò che mette Dante all'inizio di tutta la poesia moderna. Forse non solo della poesia. Dante trovò la figura dell'uomo che la coscienza europea ora possiede, ed essa si manifesta anche nelle arti figurative e nella storiografia. Ciò che l'antichità europea aveva formato in modo totalmente diverso, e il medioevo non aveva mai formato: l'uomo, non nella lontana figura della leggenda, né nella formulazione astratta o aneddottica del tipo morale, ma quello noto, vivo, legato alla storia, l'individuo dato nella sua unità e completezza, in breve l'imitazione della sua natura storica — questo ha compiuto Dante per primo e in questo lo seguirono poi tutti quelli che diedero figura all'uomo. E non importa che trattassero un soggetto storico, o mitico, o religioso; anche saga e leggenda divennero ora storia in questo senso. Persino nella rappresentazione di personaggi sacri si tende d'ora in poi a comprendere il fenomeno nella vita e a dargli storica evidenza, come se quei personaggi stessi appartenessero al corso della storia; ed ora la storicità immanente della leggenda cristiana, di cui piú volte parliamo, giunge a un ampio sviluppo. È una totalità piú completa e piú unitaria di spirito e corpo quella che ora, intessuta nella trama della sua sorte, deve essere rappresentata e offerta, e che, nonostante la molteplicità delle arti e i mutamenti del gusto formale, si è mantenuta fino ad ora attraverso molti pericoli e intorbidamenti.

Tuttavia nel nostro lavoro abbiamo cercato di mostrare che questa enorme conquista non sorse totalmente libera e impreveduta dall'intuizione di Dante, ma che le sue forze plasmatrici si accesero al suo soggetto, e fu il soggetto che lo spinse e obbligò a raggiungere nel giudizio divino la completa verità sul singolo uomo storico e quindi la

¹⁶⁵ Prefazione alle traduzioni di Dante.

sua figura. Continuamente abbiamo ripetuto a questo proposito come il genio poetico di Dante fosse strettamente connesso con la sua dottrina. Ma la sua dottrina non perdurò. La *Commedia* ha rappresentato l'unità fisica, etica e politica del cosmo scolastico-cristiano in un'epoca in cui essa cominciava a perdere la sua invulnerabilità ideologica: l'atteggiamento concettuale di Dante è quello difensivo di un conservatore e la sua lotta tende alla riconquista di ciò che è già perduto. In questa lotta egli fu vinto, e le sue speranze e le sue profezie non si compirono mai. Certo, fino al Rinascimento, perdurò il pensiero di una signoria romano-imperiale del mondo; e lo sdegno per la corruzione della Chiesa condusse ai grandi movimenti della Riforma e Controriforma. Ma quel pensiero e quei movimenti hanno in comune con le idee di Dante soltanto alcuni caratteri esteriori essendo sorti e cresciuti indipendentemente da esse. Furono in parte sogni fantastici, in parte combinazioni real-politiche, in parte grandi sollevazioni di popolo o anche un insieme di queste tre forme; mai essi possedettero le profondità e l'unità universale dell'immagine tomistico-dantesca del mondo, e il loro risultato non fu la "humana civilitas" nell'estensione ecumenica che Dante sperava, ma un crescente frantumarsi delle forze culturali; solo da quando l'ideologia imperiale e l'immagine del mondo medievale-cristiano, già sconvolta da lotte interiori, fu distrutta dalla ragione purificatrice del XVII e XVIII secolo, comincia a formarsi una nuova rappresentazione pratica dell'unità della società umana. Per la storia del pensiero europeo l'opera di Dante è dunque rimasta quasi senza influenza; subito dopo la sua morte, anzi ancora durante la sua vita, avvenne un mutamento totale nella struttura spirituale dei letterati e dei dotti, in cui egli non ebbe più parte, il trapasso dallo spirito scolastico a quello umanistico; e questo mutamento paralizzò l'efficacia di un'opera di pensiero così rigorosamente commessa, com'è la *Commedia*. Basti pensare al Petrarca, più giovane di appena quarant'anni, per rendersi evidente il significato di questo mutamento di valori. Il Petrarca non è in fondo di un altro partito, non è un oppositore delle aspirazioni di Dante; ma tutto ciò che ha mosso Dante, i suoi atteggiamenti e la sua forma di vita, gli è divenuto estraneo. Ciò che lo distingue così nettamente da Dante è la mutata posizione rispetto alla sua propria persona; non più con lo sguardo verso l'alto — come l'Orcagna nell'affresco del Giudizio universale a Santa Maria Novella ha dipinto il ritratto di Dante — crede il Petrarca di trovare la perfezione e la realizzazione di se stesso, ma in una consapevole cura del proprio essere. Sebbene egli stia di gran lunga dietro Dante per vigore di aderenza alla natura e alla persona, non è però disposto a sopportare

sopra di sé un ordine e una signoria, neppure la signoria dell'ordine universale del mondo, cui Dante si sottometteva con tanta passione. La centralità della persona umana, di cui il Petrarca fu la prima e la più rappresentativa incarnazione nell'Europa moderna, ha mille forme e mille modi, in essa si uniscono tutte le tendenze dei tempi moderni, lo spirito affaristico come il soggettivismo religioso, l'umanesimo come la volontà di dominare il mondo fisicamente e tecnicamente. Essa è incomparabilmente più ricca, più profonda e più pericolosa che l'antica civiltà della persona, perché ha ereditato dal Cristianesimo, da cui sorse e che infine oltrepassò, l'inquietudine e la tendenza al soverchio; ed ha rovesciato la struttura delimitata del mondo di Dante (a cui tuttavia deve la sua attuazione).

Se dunque ci si concede che la creazione dantesca della figura è strettamente legata al suo soggetto, che in lui perciò dottrina e poesia non sono separabili, sembra pure che si tratti di un caso singolo, che non si ripeté e che proprio per ciò non sarebbe affatto essenziale per l'intelligenza della poesia. Perché l'arte dell'imitazione del reale ha continuato a formarsi in seguito del tutto indipendentemente dai presupposti che forse possono valere per Dante. Nessun poeta o artista posteriore ha avuto bisogno per esempio della sorte escatologica, per trovare l'unità della figura umana; in essi l'osservazione interiore o quella esteriore si collega in un tutto, sembra, solo in virtù di una forza intuitiva.

Ma una simile considerazione non è esauriente. Essa misconosce i residui delle forze ideali che stanno alla base delle manifestazioni dello spirito artistico, e non sa riconoscerle quando gli strati superiori della coscienza si mutano. È universalmente riconosciuto che nella storia della cultura europea il Rinascimento rappresenta un'unità, e che l'elemento decisivo di questa unità è la autoscoperta della personalità umana; ed è pure universalmente vivo il senso che Dante, nonostante la sua immagine medievale del mondo, stia anche qui all'inizio. Si dovrà dunque presupporre nella struttura di questa immagine medievale del mondo qualcosa, magari difficilmente formulabile, che si mantenne e fu alla base della nuova formazione dell'uomo. E di fatto nella storia della cultura europea dei tempi moderni c'è una costante, che si è mantenuta invariata nel mutare delle forme religiose e filosofiche, e che è riconoscibile in Dante per primo; e cioè l'idea (comunque basata) che la sorte individuale non possa essere trascurata, ma sia necessariamente tragica e importante e che in essa si riveli la connessione universale. Questa idea c'era già nell'antica mimesis, ma la sua forza era minore, perché la coscienza dell'indistruttibilità dell'individuo e della

irrepetibilità della vita, che si vive una volta sola, del breve lasso di tempo lasciato alla decisione, non trovava nei miti escatologici il sostegno che gli diedero solo il cristianesimo e la storia di Cristo. Di fronte all'offuscamento del senso storico nel primo medioevo, che permetteva di vedere l'uomo solo nella dura rigidità dell'astrazione morale o spiritualistica o nella lontananza di sogno della leggenda, o anche nelle particolari deformazioni del comico-grottesco, in breve al di fuori dello spazio della sua vita naturale e storica, la rinascita dantesca della sua natura storica, che lo cerca e lo trova nella sua evidenza e completezza corporeo-spirituale, è insieme cosa vecchia e nuova, che risorse dalla lunga decadenza più ricca e più forte di quanto prima fosse mai stata. E sebbene l'escatologia cristiana, da cui era sorta questa creazione, perdesse la sua unità e la sua forza attuale, tuttavia la coscienza generale ne era così impregnata che la concezione della sorte umana mantenne anche in artisti per nulla cristiani la tensione e l'intensità propriamente cristiana che è l'eredità di Dante. Nella sorte individuale la mimesis moderna trovò l'uomo; essa lo sollevò, per così dire, dalla piatta irrealtà di una lontananza solo costruita o sognata, e lo pose nello spazio storico, che è la sua reale dimora. Ma questo spazio storico doveva prima essere riscoperto; e in una civiltà spiritualistica, che non considerava affatto l'accadere o lo considerava solo come preparazione allegorica della sorte eterna, lo spazio storico dell'uomo poteva essere trovato soltanto partendo da questa sorte eterna, scopo e senso della vita terrena. Una volta trovato, l'estraneità logica e sensibile della vita terrena non poteva più sussistere. Il contenuto di scelta e lo storicismo immanente già impliciti nella sorte definitiva della *Commedia* rifluirono nella storia vera e propria e la riempirono del sangue dell'autentica verità: si era pur mostrato che nella sorte eterna era contenuto il materiale della concreta vita terrena, e che l'avvenimento nella sua autentica, concreta, intera unità, diventava importante nel giudizio di Dio. La storia come tale, la data vita terrena dell'uomo, riceveva, partendo da questo centro, una vivificazione e un aumento di valore, e già persino nella *Commedia*, che non senza sforzo costringe gli impetuosi spiriti vitali nella cornice escatologica, si può presentare con quanta violenza essi si libereranno. In Petrarca e Boccaccio lo spazio storico diventa un'immagine assolutamente terrena e indipendente, e da qui si riversa sull'Europa il fiume fecondatore dell'evidenza storico-sensibile, apparentemente reso del tutto estraneo alla sua origine escatologica, e tuttavia ad essa segretamente connesso per l'indissolubile intreccio dell'uomo con la sua sorte storico-concreta.

Con questo non si vuol affatto dire, e si sarebbe anche smentiti dai

fatti, che fossero preferiti esclusivamente i materiali della vita e della storia. Soggetti mitici e religiosi mantenevano i loro diritti, e ricevevano forme più ricche e profonde di prima. Infatti essi vennero storicizzati nel senso suddetto; la rigidità emblematica della favola tradizionale si sciolse; e dalla pienezza del destino, che fino allora si era nascosta per lo più sotto il simbolo dogmatico e spiritualistico, l'artista poté scegliere a seconda della sorte che riteneva adatta alla figura, i momenti della vita empiricamente vissuta che sembrassero offrirgli la più completa evidenza e fedeltà. E un'altra forma di poesia, che occupa certo il posto più importante nell'Europa moderna in quanto ha impregnato di sé tutte le altre, e cioè la rappresentazione lirica di se stesso fondata dal Petrarca, è stata resa possibile soltanto dalla scoperta dello spazio storico. Infatti soltanto in esso si possono sviluppare i diversi strati del sentimento e degli impulsi, tutta l'unità e mutabilità della persona; la persona empirica, l'individuo, poté soltanto ora divenire nella sua vita interiore oggetto dell'imitazione.

Ne sorsero, per la vera imitazione, un enorme arricchimento e gravi pericoli. Il presentarli non è più compito di questo libro, che si è sforzato di comprendere l'opera di Dante nella sua unità partendo dal suo oggetto; nella convinzione che solo movendo dallo spirito di questo oggetto la sua apparizione storica può essere spiegata, "sí che dal fatto il dir non sia diverso."

Nuovi studi su Dante

Premessa

I lavori qui riuniti sono collegati tra loro, in quanto svolgono i concetti sulla storia dello stile esaminati in uno studio precedente (*Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin und Leipzig 1929) e sono in pari tempo lavori preparatori per la sezione riguardante il Medioevo di una ricerca che ho in preparazione sulla struttura della rappresentazione letteraria della realtà. Il primo saggio, *Sacrae scripturae sermo humilis*, è uscito per la prima volta nelle "Neuphilologische Mitteilungen" (Helsingfors, 1941, pp. 57-67); il secondo, *Figura*, in "Archivum Romanticum" (XXII, Firenze, 1939, pp. 436-489); il terzo, *Francesco d'Assisi nella Commedia*, era inedito; anche i primi due sono stati riveduti e in qualche passo modificati o integrati.

E. A.

Febbraio 1944

Nel suo commento al verso 56 del canto secondo dell'*Inferno* "e cominciommi a dir soave e piana," riferito al linguaggio di Beatrice, Benvenuto Rambaldi da Imola, che scrive nella seconda metà del secolo XIV, si esprime così: "et bene dicit, quia sermo divinus est suavis et planus, non altus et superbus sicut Virgilii et poetarum" [ed ha ragione, poiché la parola divina è soave e piana, non alta e superba come quella di Virgilio e dei poeti]. Questa distinzione fra lo stile della saggezza divina e quello dei grandi poeti dell'antichità ci ricorda tutta una tradizione cristiana. Mentre la parola "suavis" è d'uso abbastanza vago e generale, almeno nel quadro della distinzione dei *genera dicendi*,¹ la parola "planus" ha sempre espresso il linguaggio semplice, popolare, comprensibile a tutti, dunque il più basso dei tre stili nella scala della teoria classica. Nella tradizione della retorica esso è ugualmente l'opposto dello stile dotto, dello stile figurato e dello stile sublime e patetico. Sant'Ambrogio, in un passo di *Isaac vel Anima* 7, 57, citato dal Forcellini *s. v. planus*, dice che il sapiente che vuole spiegare qualche cosa di oscuro, pur possedendo appieno le forze dell'eloquenza e della scienza, "conscendit tamen ad eorum inscitiam qui non intelligunt, et simplici atque planiore atque usitato sermone utitur, ut possit intelligi" [condiscende tuttavia all'insipienza di chi non comprende servendosi, ai fini dell'intelligenza, del discorso semplice, piano, comune]; e un po' più avanti egli accosta, nello stesso senso, "planior" e "humilior."² Secondo Benvenuto, dunque, Beatrice userebbe uno stile sem-

¹ Tuttavia essa si adopera spesso per designare la condiscendenza della Sacra Scrittura che vuole persuadere con la dolcezza e con la bellezza sensibile. Cfr. BERNARDO DI CHIARAVALLE, *In cantica*, 1, par. 5: "eloquii suavitas."

² Vedere già QUINTILIANO, libro VIII, fine del capitolo 5, dove parlando degli avversari di uno stile troppo brillante dice: "nihil probantes nisi planum et humile et sine conatu" [approvano solo lo stile piano, umile e senza sforzo].

plice, popolare, umile, indotto, per enunciare le verità eterne della fede e della sapienza divina. Ma è possibile questo? Può la teologia, che contiene i misteri più sublimi e più occulti per l'intelletto comune, come quelli della Trinità o della Redenzione, servirsi di un genere di linguaggio che nell'uso antico era ammesso soltanto per soggetti bassamente realistici come la commedia o per il discorso giudiziario, ma in questo caso solo quando si trattava di affari privati e di interessi di denaro?

Dante stesso, quando parla della sua *Commedia* — il cui soggetto è dei più sublimi — la sorte delle anime dopo la morte, la giustizia di Dio rivelata — si esprime a volte in un modo che ricorda l'idea del suo commentatore Benvenuto; per designare il suo poema egli usa la parola "commedia," mentre parlando dell'*Eneide* dice a Virgilio: "l'alta tua tragedia." In un passo spesso citato della lettera a Cangrande egli spiega con due considerazioni la scelta di questo titolo: è una commedia innanzi tutto perché la fine è lieta, e poi perché il suo stile è basso e umile: "remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et mulierculae communicant" [basso e umile è lo stile, perché il discorso volgare è quello in cui si esprimono anche le femminette]. A prima vista può sembrare che la seconda considerazione si riferisca soltanto all'impiego della lingua italiana; ma non va intesa così, perché proprio Dante ha creato lo stile sublime in lingua italiana, tanto nella teoria del *De Vulgari Eloquentia* come nella pratica delle grandi canzoni; proprio lui ha creato l'idea del "vulgare illustre" e ha fondato quello che si chiama l'umanesimo in lingua volgare. Dunque egli non pensa affatto a considerare di stile umile qualunque opera che sia scritta nella lingua materna e non in latino. Le parole sullo stile basso e umile della *Divina Commedia* non si riferiscono all'impiego della lingua italiana ma alla scelta delle espressioni basse e al realismo molto accentuato in numerose parti del poema¹: due cose che gli sembravano incompatibili col genere sublime e tragico quale egli l'aveva concepito studiando la teoria degli antichi. Tuttavia egli si rende conto che il suo poema supera i limiti dello stile basso. Nello stesso passo della lettera a Cangrande di cui parliamo egli cita i versi dell'*Arte poetica* di Orazio che permettono a volte al poeta comico di usare lo stile tragico e viceversa, e certo li cita per dirci che egli ha fatto uso di questa facoltà. Ma c'è molto di più: Dante sa che il suo stile come pure il suo soggetto sono dei più sublimi. È inutile enumerare qui tutti i passi che lo attestano. Osserveremo soltanto che egli chiama due volte la sua *Commedia* "poema sacro," che egli aspira

all'alloro dei più grandi poeti, che Virgilio è il suo modello, che egli tratta della materia più alta che esista, per la quale le forze umane bastano appena e che nessuno prima di lui aveva tentato, che egli invoca l'ispirazione delle Muse, di Apollo e infine di Dio stesso. Il poema sacro, "al qual ha posto mano e cielo e terra," non è un'opera di stile basso, e il suo autore lo sa, nonostante il titolo e le spiegazioni in proposito. Ma non è neppure un poema in stile sublime secondo l'accezione antica: c'è troppo realismo, troppo di vita concreta, troppo di *biotikōn*, come dicevano i teorici greci: tanto nelle parole quanto nei fatti, e non solo presso gli abitanti dell'Inferno, ma anche nel Purgatorio e spesso persino nel Paradiso. Se il sublime c'è, dunque, è un sublime di genere diverso da quello antico, un sublime che contiene e comprende il basso e il *biotikōn*; Dante lo vedeva bene, per quanto incontrasse difficoltà a esprimersi con chiarezza su questo problema. Benvenuto da Imola l'aveva capito quando scriveva alla fine della sua introduzione: "unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragodia, satyra et comoedia" [se pertanto si vuole scrutare a fondo, c'è qui la tragedia, la satira e la commedia]. E i romantici del secolo XIX ne hanno tratto ispirazione, sia pure in maniera un po' superficiale: perché era ben più che mescolare il "grottesco" al sublime.

Cercare le origini della nuova concezione della poesia elevata è un compito molto delicato. La teoria del medioevo, prima di Dante, a quanto sembra non ne fa parola; ma la pratica appare molto fermamente stabilita nell'arte popolare cristiana dalla fine del secolo XI in poi, così nel teatro liturgico come nella statuaria delle cattedrali. La storia di Cristo ne offre tutti gli elementi; quanto più essa diventa popolare e familiare a tutti, tanto più si sviluppa e rifiorisce il suo realismo originario, intimamente legato al suo sublime. È innegabile che questo sublime è di creazione essenzialmente cristiana, provocato e ispirato dalla storia di Cristo e dallo "stile" della Sacra Scrittura in generale. Se ne trova la teoria nei Padri della Chiesa, benché in seguito, dal secolo VI all'XI, se ne vedano soltanto tracce alquanto deboli e vaghe, soprattutto negli atti dei martiri.

Nei Padri della Chiesa la concezione dello stile umile e sublime nello stesso tempo, realizzata nella Sacra Scrittura, non si forma in maniera puramente teorica, ma è imposta ad essi, per così dire, dalle circostanze, dalla situazione in cui si trovavano. Essa si formò spontaneamente in seguito alla polemica proveniente dalla parte dei pagani colti che si facevano beffe del cattivo greco e del basso realismo dei libri cristiani; in parte anche a causa di un certo disagio che in un primo momento la loro lettura suscitava nei cristiani che avevano rice-

¹ ZINGARELLI, Dante, in *Stor. lett. d'Italia*, 3 ediz., pp. 719-20.

vuto un'educazione accurata nelle scuole di retorica. Per la sua formazione classica, per la forza interiore che gli fa vivere tutte le sue idee e dà loro un vigore espressivo incomparabile, sant'Agostino occupa il posto più importante in vista del nostro problema.

Egli racconta nelle *Confessioni* (III, 5) come dapprima avesse cominciato a leggere le Sacre Scritture senza essere capace di comprenderle: egli non era ancora fatto per entrare nel loro senso né per seguire il loro passo, perché esse gli sembravano troppo al disotto della dignità ciceroniana. Non aveva ancora capito, egli dice, che la loro apparenza esteriore era umile, ma il loro contenuto era sublime e velato di misteri ("rem... incessu humilem, successu excelsam et velatam mysteriis"); che bisognava leggerle come un fanciulletto e che esse "crescevano con i fanciulli." Più tardi capisce:

eoque mihi illa venerabilior et sacrosancta fide dignior apparebat auctoritas, quo et omnibus ad legendum esset in promptu, et secreti sui dignitatem in intellectu profundiore servaret: verbis apertissimis et humillimo genere loquendi se cunctis praebebat, et exercens intentionem eorum qui non sunt leves corde; ut exciperet omnes populari sinu, et per angusta foramina paucos ad se traiceret; multo tamen plures quam si non tanto apice auctoritatis emergeret, nec turbas gremio sanctae humilitatis hauriret (*ivi*, VI, 5).

[Più venerabile e degna di fede sacrosanta me ne appariva l'autorità, in quanto ed era alla portata di tutti i lettori, e riserbava la degnazione del suo senso riposto a un più profondo conoscimento, a tutti indirizzandosi con parole chiarissime, e stile semplicissimo, e mettendo alla prova l'intelligenza di coloro che non sono di cuor leggero (*Eccl.*, XIX, 4), talché tutti accoglie nel seno a tutti aperto, ma ben pochi lascia passare a sé attraverso gli angusti fori. I quali pochi, tuttavia, sarebbero anche più pochi, se il vertice della sua autorità non levasse così alto, e nello stesso tempo non accogliesse le turbe nel grembo suo umile e santo (Trad. O. Tescari; Torino 1925).]

In questi passi si tratta soprattutto del contrasto fra lo stile umile che si presta ai più semplici e i misteri sublimi che vi sono celati; dei misteri che si rivelano soltanto a pochi: non agli eruditi e agli orgogliosi, ma a quelli *qui non sunt leves corde*, per quanto semplici possano essere. Quest'idea si trova un po' dappertutto nell'opera di sant'Agostino, per esempio nel primo capitolo del *De Trinitate*:

Sacra scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret;

[Perciò, al fine di purificare la mente umana da questa sorta di fal-

sità, la Sacra Scrittura, che si adatta alla mentalità dei bambini, non ha evitato parole tratte da ogni categoria di oggetti reali attraverso le quali, come per nutrimento, il nostro intelletto possa ascendere gradualmente alle cose divine e trascendenti];

nel secondo libro *De Doctrina cristiana*, dove parla della *Scripturarum mirabili altitudine et mirabili humilitate*; più volte quando parla del linguaggio della Genesi; e piuttosto a lungo in una lettera a Volusiano (CXXXVII, 18). In quest'ultimo passo egli dice in particolare che nella Sacra Scrittura i misteri più profondi non sono espressi in un linguaggio "superbo":

ea vero quae in mysteriis occultat, nec ipsa eloquio superbo erigit, quo non audeat accedere mens tardiuscula et inerudita quasi pauper ad divitem; sed invitat omnes humili sermone, quos non solum manifesta pascit, sed etiam secreta exerceat veritate, hoc in promptis quod in reconditis habens.

[Quando invece si nasconde sotto il velo dei misteri, neppure allora ha l'aria di sussiego che possa allontanare le menti un po' tarde e rozze come alle volte un povero non osa avvicinarsi al ricco; ma attrae tutti con umile parlare, volendoli non solo pascere con la verità che loro manifesta, ma anche provarli con quella che loro nasconde: quantunque i passi chiari e oscuri racchiudano la medesima verità. (Trad. di G. Rinaldi e L. Carrozzi, Torino, 1939).]

In tutti questi passi si tratta dunque di una sintesi fra l'umile e il sublime, realizzata dalla Sacra Scrittura; tuttavia l'"humilis" vi significa piuttosto la semplicità dell'elocuzione che il realismo, e il "sublime" o "altum" piuttosto la profondità dei misteri che il sublime poetico. Ma una parola come "humilis" (a volte egli usa "abiectus"), che esprime in pari tempo l'umiltà del cuore cristiano, la bassezza della posizione sociale e la semplicità popolare dello stile,⁴ introduceva facilmente la nozione del realismo, tanto più che essa era usata correntemente per designare il basso popolo in opposizione ai ricchi. La vita di Cristo, del Verbo incarnato, modello di vita e di morte sante e sublimi, era trascorsa anch'essa, come una vita ordinaria o come le scene di una commedia, fra le "humiles personae" che erano stati i suoi primi discepoli. Sant'Agostino parla spesso di questi "imperitissimi et abiectissimi," di questi "piscatores et publicani" che il Signore ha eletto a preferenza di tutti gli altri, e spiega perché ha agito così.⁵ Egli vi insiste tanto più sa-

⁴ In quest'ultimo senso "humilis" è usato anche da Cicerone e Quintiliano.

⁵ *Serm.*, XLIII, 6; *ivi*, XCVII, 12; *Epist.*, CXL, 67 ecc.

pendo che i pagani eruditi canzonano il *sermo piscatorius* dei Vangeli. Ma Cristo stesso, non soltanto l'ambiente che lo circonda, la sua sorte sulla terra esprime l'antitesi fra l'umile e il sublime nella forma più acuta e più appassionante: e allora non si tratta più dell'elocuzione, ma dei fatti. Fra i numerosi passi in cui sant'Agostino mette in luce il paradosso del sacrificio di Gesù Cristo ne citerò uno solo, che si trova nelle *Enarrationes in Psalmos*, XCVI, 4:

Ille qui stetit ante iudicem, ille qui alapas accepit, ille qui flagellatus est, ille qui conputus est, ille qui spinis coronatus est, ille qui colaphis caesus est, ille qui in ligno suspensus est, ille cui pendenti in ligno insultatum est, ille qui in cruce mortuus est, ille qui lancea percussus est, ille qui sepultus est, ipse resurrexit: Dominus regnavit. Saeviant quantum possunt regna; quid sunt factura Regi regnorum, Domino omnium regnorum, Creatori omnium saeculorum?

[Colui che stette davanti ai giudici, colui che fu schiaffeggiato, colui che fu flagellato, colui che fu coperto di sputi, colui che fu incoronato di spine, bastonato, crucifisso, ed insultato mentre era sulla croce, colui che morì in croce, colui che fu percorso con la lancia, colui che fu sepolto, risorse infine: e regnò come Dio. Incrudeliscano pure i regni; che cosa sono le loro imprese di fronte al re dei regni, al signore di tutti i regni, al creatore di tutti i secoli?]

Si potrà dire che questo passo si limita a riassumere il racconto della Passione e che contiene soltanto cose conosciute attraverso i Vangeli e le lettere di san Paolo che aveva espresso più volte la stessa idea, per esempio *Phil.*, II, 7-11. Ma né i Vangeli né san Paolo avevano così potentemente sottolineato l'antitesi fra il basso realismo dell'umiliazione e la grandezza sovrumana che qui si uniscono; per sentirla in tutta la sua forza occorre un uomo formato sulle idee classiche della separazione degli stili, che non ammettevano il realismo nel sublime né l'umiliazione corporea nell'eroe della tragedia. È vero che l'idea del sublime tragico aveva subito restrizioni e modifiche in alcuni gruppi di poeti e teorici; ma esse non erano affatto paragonabili alla violenza dell'umiliazione realistica offerta dalla vita e dalla passione di Cristo. Sant'Agostino sentiva che l'"humilitas" del Vangelo è in pari tempo una forma del tutto nuova del sublime: una forma che, se confrontata con le concezioni dei pagani contemporanei, gli sembrava più profonda, più vera, più sostanziale; anch'essa, come il Vangelo in cui è contenuta, "excipit omnes populari sinu," e non soltanto tutti gli uomini senza riguardo per la loro posizione sociale, ma tutta la loro vita bassa e quotidiana. La concezione dell'uomo, di ciò che in lui può essere ammi-

revole e degno d'imitazione, si modificava profondamente; Gesù Cristo diventava il modello da seguire, e imitando la sua umiltà ci si poteva avvicinare alla sua maestà; egli stesso aveva raggiunto con l'umiltà il culmine della maestà, incarnandosi non in un re della terra ma in un personaggio vile e disprezzato.

Nelle ricerche che si sono fatte sul *sermo piscatorius* dei Vangeli — per esempio nel celebre libro di E. Norden intitolato *Die antike Kunstprosa* — si è forse insistito troppo esclusivamente sul punto di vista tecnico e oratorio della questione, sul punto di vista dell'"arte della prosa." Uno stile scorretto, realistico, misto di provincialismi e di forme dialettali non avrebbe sconcertato nessuno in una commedia o in una satira del genere della *Cena Trimalchionis*. Ciò che sconcertava, urtava, sgomentava tutte le persone istruite era che scritti composti in questa forma pretendessero di trattare nel loro gergo vile i problemi più profondi della vita e della morte, che essi volessero imporre al mondo la sola religione vera; che contenessero, malgrado la loro sintassi scorretta, le loro parole grossolane, la loro atmosfera bassamente realistica, passi che colpivano per la profondità delle idee, la verità dell'accento, la fiamma dell'estasi. Senza dubbio la grande maggioranza dei pagani colti non ne aveva sentore: essi non leggevano di questi scritti ed erano completamente sinceri e tranquilli quando ne parlavano, come Plinio il Giovane nel suo rapporto all'imperatore Traiano, come di una "superstitio prava immodica." Ma a poco a poco c'erano anche di quelli che ascoltavano, che leggevano, che sentivano qualche cosa e si sgomentavano. Essi trovavano revoltante non solo lo stile, ma l'impiego di questo stile per trattare una materia simile. Ciò è talmente chiaro che non occorre neppure dirlo; ma a forza d'entrare nei particolari delle ricerche linguistiche si arriva talvolta a dimenticarlo; bisogna pensarci sempre per capire il disgusto e lo sgomento delle persone ragionevoli e istruite che vivevano nella buona e sana tradizione greco-romana, e anche per capire l'atteggiamento di molti Padri che cercavano un compromesso adattando più o meno il loro modo di scrivere agli usi classici.

Ma essi non volevano né potevano cambiare il fondo stesso della loro credenza; ed era questo fondo, la storia di Cristo sulla terra, che determinava la profonda rivoluzione nella concezione del sublime e l'irruzione dell'umiltà realistica. Le tendenze a nascondere o ad attenuare l'umiltà e il realismo di questa vita e soprattutto della Passione non ebbero successo durevole nella Chiesa d'Occidente. Ma ne risultò una trasformazione totale nella maniera di vedere e di giudicare gli uomini, i fatti e gli oggetti; trasformazione che dà loro un significato e una dignità affatto nuovi. Per meglio spiegare ciò che intendo citerò

ancora un passo di sant'Agostino che mi sembra particolarmente istruttivo. Nel quarto libro del trattato *De doctrina christiana* egli dedica diversi capitoli allo studio dei tre generi dell'eloquenza tradizionale, che egli chiama "grande," "temperatum" e "submissum." Vuol mostrare che se ne trovano esempi nelle lettere di san Paolo e nei Padri anteriori a lui; e offre consigli miranti a utilizzare per l'eloquenza cristiana la dottrina della scala dei generi. Questi capitoli tradiscono la profonda influenza che l'educazione classica e oratoria conservò sempre sul suo spirito; su questo modello egli vuol formare e perfezionare l'arte del discorso. Nel campo dell'eloquenza dunque è tutt'altro che un rivoluzionario cosciente. Ma la profonda divergenza fra lo spirito cristiano e lo spirito della separazione dei generi emerge tuttavia fin dalle prime parole. Dopo aver detto che per Cicerone e per gli oratori profani i piccoli soggetti che vanno trattati nello stile basso sono quelli che riguardano interessi di denaro, e i grandi quelli che agitano la vita e la morte degli uomini, egli spiega che nell'eloquenza cristiana tutti i soggetti sono grandi; giacché (*loc cit.*, c. 18) "quando ci rivolgiamo al popolo dall'alto della cattedra si tratta sempre della salvezza degli uomini, non soltanto della loro salvezza temporale, ma di quella eterna: si tratta sempre di salvarli dalla perdizione eterna. Tutto è grande quel che allora diciamo, anche gli interessi di denaro, quale che sia l'importanza della somma: "neque enim parva est iustitia quam profecto et in parva pecunia custodire debemus..." E cita il passo I *Cor.*, 6, 1, dove san Paolo parla delle discordie d'ordine materiale che erano sorte fra i Corinzi: "Perché questa indignazione dell'apostolo, questi rimproveri, queste minacce? Perché fa scoppiare i sentimenti dalla sua anima in uno slancio brusco e appassionato? Perché, in una parola, parla così maestosamente di cose tanto piccole? Forse gli affari del mondo meritano tanto interesse? Certamente no. Ma lo fa per la giustizia, la carità, la pietà che sono sempre grandi, anche negli affari più piccoli; nessuna persona ragionevole ne può dubitare... Ogni volta che si parli di ciò che ci può preservare dalle pene eterne e condurre alla beatitudine eterna, sia in pubblico che in privato, a uno solo o a molti, ad amici o a nemici, in un discorso continuato o in una discussione, nei trattati, nei libri, nelle lettere lunghe o brevi, il soggetto è sempre grande. Un bicchiere d'acqua fresca è una cosa piccola e vile; ma forse Dio dice qualche cosa di piccolo e di vile, "minimum aliquid atque vilissimum," quando promette che chi lo darà all'ultimo dei suoi servi non perderà la sua ricompensa? E quando un oratore istruito ne parla nel suo sermone, deve credere di trattare qualche cosa di piccolo e di dover quindi usare non lo stile temperato né lo stile sublime, ma lo

stile basso? Non ci è forse accaduto che, parlando di questo argomento al popolo, quando Dio era con le nostre parole, da questa acqua fresca scaturisse qualche cosa come una fiamma che trascinava i freddi cuori degli uomini alle opere della misericordia con la speranza della ricompensa celeste?"

Questa fiamma che scaturisce da un bicchiere d'acqua fresca mi sembra un bel simbolo del sublime cristiano, di questo *sermo humilis* che insegna le profondità della vita ai semplici, che ci dipinge Dio vivente e morente, lui stesso vile e disprezzato, fra uomini di bassa condizione, e che non disdegna, per sollevare i grandi moti dell'anima, di scegliere le sue immagini fra gli oggetti d'uso quotidiano. Il *sermo humilis* (che resta umile anche se è figurato) è intimamente legato alle origini e alla dottrina del cristianesimo, ma per acquistarne coscienza occorre il grande cuore di sant'Agostino, nel quale s'incontravano e si urtavano a volte il mondo antico e la fede cristiana. Forse non è eccessivo dire che egli ha dato il *sermo humilis* all'Europa e che, in questo campo come in tanti altri, ha fondato la cultura medievale gettando le basi di questo realismo tragico, di questa mescolanza degli stili che pure arrivò a svilupparsi pienamente solo molto tempo dopo di lui. Il realismo popolare dell'arte e della letteratura fiorisce dal XII secolo in poi; e soltanto in quest'epoca si ritrova, profondamente sentita e talvolta meravigliosamente espressa, la grande antitesi cristiana del sublime e dell'umile.⁶ Ma alcuni dei frutti più belli del cuore umano maturano lentamente.

⁶ Per esempio in BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Epist.*, CDLXIX, 2 (*Patrologia Latina*, 182, 674); in *Cant. Cant.*, XXXVI, 5 (PL 183, 969); *Super Missus est Homilia*, 1, 8 (PL 183, 60); in *Epiph. Dom. Sermo*, 1, 7 (PL 183, 156). Passi simili si trovano in molti autori della stessa epoca.

I. Da Terenzio a Quintiliano

"Figura," che ha lo stesso tema di "fingere," "figulus," "fictor" ed "effigies," significa all'origine "formazione plastica" e si trova per la prima volta in Terenzio (*Eun.*, 317) che di una fanciulla dice: "nova figura oris" [singolare forma di viso]. Circa allo stesso tempo dovrebbe risalire il frammento di Pacuvio 270-1 (Ribbeck, *Scaen, Roman. Poesis Fragm.*, I, p. 110):

Barbaricam pestem subinis nostris optulit
Nova figura factam...¹

[presentò alle nostre aste una peste straniera di aspetto singolare].

È probabile che Plauto non conoscesse la parola; egli usa due volte "fictura" (*Trin.*, 365, *Mil.*, 1189), sia pure, in entrambi i casi, in un senso che esprime piuttosto l'attività formativa che il suo risultato; più tardi la parola diventa molto rara.² La menzione della parola "fictura" ci fa subito osservare una particolarità di "figura": essa è derivata direttamente dal tema (Ernout-Meillet, *Dict. étym. de la langue latine*, p. 346) e non dal supino come "natura" e altri nomi con terminazione simile. Si è pensato a un'analogia con "effigies" (Stolz-Schmalz, *Lat. Gramm.*, 5 ediz., p. 219): in ogni caso questa particolare formazione dà alla parola qualche cosa di vivace e di mosso, di incompiuto e di giocoso, e in ogni caso il suo aspetto fonetico ha un'alta eleganza che affascinò molti poeti. Può essere un caso che le due attestazioni più antiche parlino di "nuova

¹ Come mi comunica P. Friedländer, "barbarica pestis" indica probabilmente la spina di un pesce razza che avrebbe ferito a morte Ulisse; "subinis" non è sicuro.

² Nella tarda antichità (Calcidio, Isidoro) e nel medioevo ritorna nel gioco di parole con "pictura," cfr. E. R. CURTIUS, in "Zeitschr. Rom. Phil.," 58, 1938, p. 45.

figura"; ma è un caso significativo, perché l'aspetto della novità e della trasformazione dà la sua impronta a tutta la storia della parola.

Questa storia comincia per noi con la grecizzazione della cultura romana nell'ultimo secolo prima di Cristo, e nei suoi inizi hanno una parte decisiva tre scrittori: Varrone, Lucrezio e Cicerone. È vero che non si può più precisare ciò che essi hanno ripreso dalla perduta produzione anteriore; ma il contributo di Lucrezio e di Cicerone è così peculiare, e sempre così originale, che si può attribuire loro un forte apporto personale nella creazione del significato.

Varrone ha meno originalità degli altri. Se in lui "figura" significa a volte "apparenza esteriore" e anche "contorno," cominciando quindi a staccarsi dal senso primitivo, dal ristretto concetto della raffigurazione plastica, ciò sembra riportarsi a un processo generale, sulle cui cause torneremo a parlare. In Varrone questa evoluzione non è neppure molto accentuata. Egli studia le etimologie, conosce l'origine della parola ("fictor cum dicit fingo figuram imponit": *De ling. lat.*, 6, 78 [l'artigiano nel dire la parola "fingo," impone una "figura" sull'oggetto] e così, quando egli usa il termine per esseri viventi e oggetti, esso contiene per lo più l'idea della formazione plastica. È difficile dire fino a che punto essa fosse ancora operante: per esempio quando egli dice che nell'acquisto degli schiavi non si considera soltanto la "figura," ma anche la qualità, come l'età per i cavalli, la fecondità per i galli, l'aroma per le mele (*ivi* 9, 93); o quando dice che una stella ha cambiato "colorem, magnitudinem, figuram, cursum" (citazione in Agostino, *De civ. Dei*, 21, 8); o quando confronta (*De ling. lat.*, 5, 17) i pali biforcuti di una palizzata con la "figura" della lettera V. Siamo del tutto fuori del campo della plastica quando si parla delle forme delle parole. Egli dice per esempio (*De ling. lat.*, 9, 21): noi abbiamo preso dai Greci nuove forme di vasi; perché si rifiutano le nuove forme lessicali, "formae vocabulorum," come se fossero velenose?

Et tantum inter duos sensus interesse volunt, ut oculis semper aliquas figuras supellectilis novas conquirant, contra auris expertes velint esse?

[Vogliono che vi sia un distacco così netto tra i due sensi sicché essi possano guardare in giro in cerca di qualche foggia di suppellettile nuova ai loro occhi, mentre gli orecchi desiderano esserne ignari?]

Qui siamo già molto vicini all'idea che ci siano figure anche per il senso dell'udito; va anche detto che Varrone, come del resto tutti gli

³ Attorno a questo senso si muovono molte definizioni posteriori, cfr. *Th. L. L.*, 722, 4.

autori latini che non possiedono come gli specialisti di filosofia una terminologia precisa, alternano tranquillamente "figura" e "forma," prese in senso generale. Propriamente "forma" indica la forma nel senso di "stampo" (*moule* in francese) e sta a "figura" come la forma cava sta al rilievo plastico che ne esce; ma in Varrone si trovano raramente tracce di questo senso: un caso se ne può avere forse nel frammento in Gellio III, 10, 7: "semen genitale fit ad capiendam figuram idoneum" [Il seme genitale diventa adatto a prendere figura].

La vera novità che si trova per la prima volta in Varrone e che oscura il significato primitivo ricorre nel campo della grammatica, come abbiamo visto. In Varrone si trova per la prima volta "figura" come formazione grammaticale, derivazione, forma flessiva. "Figura multitudinis" è in lui la forma del plurale; "alia nomina quinque habent figuras" (9, 52) significa: altri sostantivi hanno cinque forme di declinazione. Quest'uso ha avuto una notevole fortuna (cfr. *Th. L. L.*, *figura*, III A 2a, col. 730 e 2e col. 734); anche "forma" era molto usata nello stesso senso, a cominciare già da Varrone, ma sembra che "figura" fosse il termine più usato e preferito dai grammatici latini. Come fu possibile che le due parole, e soprattutto "figura" che morfologicamente ricordava bene la sua origine, potessero passare così presto a un significato meramente astratto? Ciò fu dovuto alla grecizzazione della cultura romana. Il greco, il cui lessico scientifico-retorico era incomparabilmente più ricco, aveva un gran numero di parole per il concetto di figura: *μορφή*, *εἶδος*, *σχῆμα*, *τύπος*, *πλάσις*, per indicare soltanto le principali; l'elaborazione filosofica e retorica dell'uso linguistico platonico-aristotelico aveva assegnato a ciascuna di queste parole la propria sfera e in particolare aveva distinto con chiarezza fra *μορφή* e *εἶδος* da una parte, *σχῆμα* dall'altra: *μορφή* e *εἶδος* è la forma o idea che informa la materia, *σχῆμα* la figura meramente sensibile di questa forma; la testimonianza classica in proposito è Aristotele, *Metafisica*, VII, 3 p. 1029 dove, nel quadro dell'esposizione dell'*οὐσία*, la *μορφή* è indicata come *σχῆμα τῆς ἰδέας*; e così in lui si trovano anche *σχῆμα*, meramente sensibile, come una delle categorie della qualità e l'accostamento di *σχῆμα* con *μέγεθος*, *κίνησις* e *χρῶμα* che abbiamo già trovato in Varrone. Era naturale che in latino per *μορφή* e *εἶδος* si prendesse "forma," che di per sé conteneva la nozione del modello; a volte si trova anche "exemplar"; per *σχῆμα* invece si usava per lo più "figura." E siccome *σχῆμα* in quanto "aspetto esteriore," si era largamente esteso nella terminologia scientifica greca — in grammatica, retorica, logica, matematica, astronomia —, in tutti questi campi il latino adoperò "figura"; a fianco e al di sopra del significato originario della plastica non andò tuttavia completamente perduto, giac-

ché con "figura" furono resi anche *τύπος* "impronta" e *πλάσις*, *πλάσμα*, "opera plastica," come voleva il tema *fig*. Dal senso di *τύπος* derivò figura come "impronta del sigillo," che in metafora ha una storia illustre, da Aristotele, *De mem. et rem.*, 450 a 31 ἡ κίνησις ἐνσημαίνεται: οὖν τύπον τινὰ τοῦ αἰσθημένου (il movimento implica una qualche impressione della cosa sentita), attraverso Agostino, *Epist.*, 162, 4 e Isidoro, *Diff.*, 1, 528, fino a Dante "come figura in cera si suggella," *Purg.*, X, v. 45 o *Par.*, XXVII, v. 62.⁴ Per la sua tendenza a designare ciò che è generale, conforme a legge ed esemplare (cfr. l'accostamento con *νομικῶς* in Aristotele, *Pol.*, B, 7 p. 1341 b 31) *τύπος* ebbe influenza su "figura" anche al di fuori della sfera della plastica, e ciò a sua volta contribuì a confondere il limite già sottile che separava "figura" e "forma." La connessione con parole come *πλάσις* rafforzò la tendenza di "figura" a espandersi nella direzione di "statua," "immagine," "ritratto," tendenza che probabilmente esisteva fin dagli inizi ma che si faceva strada lentamente; essa invase il campo di "statua" e anche quello di "imago," "effigies," "species," "simulacrum." Se dunque si può dire, in complesso, che nell'uso linguistico latino "figura" sta per *σχῆμα*, con ciò non si esaurisce la forza della parola, *potestas verbi*: "figura" è più ampia di *σχῆμα*: non soltanto a volte è più plastica, ma anche più agile, ha maggiore capacità d'irradiazione. È vero che la parola greca è più dinamica del nostro "schema": in Aristotele si chiamano *σχήματα* i gesti mimici degli uomini, in particolare quelli degli attori; *σχῆμα* non esclude affatto il senso di forma mossa; ma "figura" sviluppò molto più largamente questo elemento del moto e della trasformazione.⁵

Lucrezio impiega "figura," nel senso filosofico greco, in una maniera estremamente peculiare, libera e significativa. Il punto di partenza è il concetto di figura in generale, e si trova in tutte le gradazioni, dal senso decisamente plastico ("manibus tractata figura," 4, 503) a quello di puro contorno geometrico (2, 778; 4, 503); egli trasferisce anche

⁴ In Aristotele (e già anche in Platone) *τύπος* significa "in generale," "a grandi linee," "di regola." La sua espressione *παχυλῶς καὶ τύπῳ* 1094 b 20, o *κατ'ἔλου λεχθέν καὶ τύπῳ* si estende, attraverso Ireneo, 2, 76 e Boezio, *Top. Arist.*, 1, 1, PL 64, pl 911 B fino al francese e all'italiano; cfr. Godefroy s. v. *figural*: "Il convient que la manière de proceder en cette oeuvre soit grosse et figurele." Iconviene adottare in quest'opera un procedimento sommario e figurale, oppure, s. v. *figuralment*: "Car la manière de produire / Ne se peut monstrer ne deduire / Par effect, si non seulement / Grossement et figuralment" (Grebant) [Poiché la maniera di produrre non può mostrarsi o dedursi nei suoi effetti se non per via sommaria e figurale]. In italiano sembra che ben presto il nesso "sommariamente e figuramente" non fosse più capito; cfr. gli esempi in Tommaseo-Bellini s. v. *figura* 18.

⁵ Ci sono significati di *σχῆμα* che in "figura" non si ritrovano o che non si sono affermati, per esempio "costituzione."

il concetto dalla sfera plastica e ottica a quella acustica, quando parla (4, 556) della "figura verborum." L'importante passaggio dalla figura alla sua imitazione, dall'originale alla copia, si coglie con particolare evidenza nel passo che tratta della somiglianza dei figli con i genitori, della mescolanza dei semi e dell'ereditarietà; dei figli che sono "utriusque figurae," del padre e della madre, che spesso riproducono "proavorum figuras" e così via: "inde Venus varias producit sorte figuras" (4, 1223) [dove Venere produce a caso varie figure]. Si vede qui come il gioco fra originale e copia poteva riuscire bene proprio e soltanto con "figura"; "forma" e "imago" erano troppo determinate nell'uno o nell'altro senso; "figura" è più concreta e più agile di "forma" e conserva l'individualità dell'originale con maggior purezza di "imago." Va però tenuto presente, qui e anche in seguito quando si parla di poeti, che "figura" in tutte le forme della declinazione offre un eccellente trisillabo per chiudere l'esametro.⁷ Una versione particolare del senso di "copia" si trova nella dottrina lucreziana delle immagini che come pellicole ("membranae") si staccano dalle cose e vagano nell'aria; e la dottrina democritea dei "Bildfilmen" (Diels), degli *eidola* intesi materialisticamente che Lucrezio chiama "simulacra," "imagines," "effigies" e a volte "figuras"; e così in lui si trova anche, per la prima volta, "figura" nel significato di "visione di sogno," "immagine fantastica," "ombra del morto."

Queste sono già varianti molto vive, che ebbero una notevole fortuna; originale, copia, falsa immagine, sogno sono significati che restano sempre legati a "figura." Ma all'impiego più geniale della parola Lucrezio arriva per un'altra strada. Si sa che egli rappresenta la cosmogonia democriteo-epicurea, in cui il mondo è composto di atomi.

⁶ Cfr. anche la formazione di suoni: 2, 412-3, "per chordas organici quae / Mobilibus digitis expergefata figurant." [Armonie che i musicisti suscitano con agili dita.]

⁷ E "forma," corrispondentemente, compare soprattutto dove occorrono due sillabe, così che anche in Lucrezio il rapporto fra le due parole è vago e oscillante. Però proprio in lui si trovano passi che distinguono chiaramente i concetti; per esempio quando parla degli elementi primordiali (2, 377-80):

quare... necessest

natura quoniam constant neque facta manu sunt
unius ad certam formam primordia rerum
dissimili inter se quadam volitare figura.
[È necessario perciò che i primi elementi delle cose,
i quali esistono per natura e non per un artificio
che secondi la forma definita d'un singolo modello,
siano tra loro di diversa conformazione, quando volano intorno.]

Qui è chiaramente espresso, come in 4, 68 "formai servare figuram," il noto rapporto *μορφή-σχῆμα* che in ERNOUT-MEILLET, *loc. cit.*, è reso con la perifrasi "la configuration du moule." Cfr. CICERONE, *De nat. deor.*, 1, 90.

Egli chiama gli atomi "primordia," "principia," "corpuscula," "elementa," "semina," e con espressione affatto generale anche "corpora, quorum concursus motus ordo positura figura" (1, 685 e 2, 1021) [corpi la cui combinazione, il cui movimento, ordine, posizione, figura] producono le cose. Gli atomi sono bensì molto piccoli, ma materiali e formati; essi hanno figure infinitamente diverse; e accade così che egli stesso li chiami molto spesso "figurae"; e che inversamente, come fa a volte anche il Diels, spesso si possa tradurre "figurae" con "atomi." Gli infiniti atomi sono in moto incessante, trascorrono nel vuoto, si uniscono e si respingono a vicenda: è una danza di figure. Quest'uso della parola non sembra ricorrere al di fuori di Lucrezio; il *Thesaurus* riporta solo un altro passo, di Claudiano, *In Rufin.*, 1, 17, ossia della fine del IV secolo. In questo campo limitato, dunque, la sua creazione più originale restò inefficace; ma fra tutti gli autori che ho esaminato studiando "figura," Lucrezio ha dato senza dubbio il contributo personalmente più geniale, se non storicamente più importante.

Nell'uso ciceroniano della parola, più frequente ed estremamente più duttile, sono rappresentate tutte le variazioni del concetto di figura, suggeritegli dall'attività politica, pubblicistico-retorica, giuridica e filosofica; esso rivela anche il suo carattere amabile, impulsivo e debole. Spesso egli riferisce la parola all'uomo, talvolta in tono patetico:

portentum atque monstrum certissimum est, esse aliquem humana specie et figura, qui tantum immanitate bestias vicerit, ut... (*Pro Q. Roscio*, 63)

[È cosa veramente portentosa e mostruosa che un individuo appartenente per forma e figura al genere umano debba essere tanto più crudele delle bestie da...];

e "tacita corporis figura" (*Pro Q. Roscio*, 20) è la figura muta che già nell'aspetto rivela il mascalzone. Anche le membra e gli organi interni, gli animali, gli utensili, le stelle, insomma tutto ciò che è sensibile ha "figura," anche gli dei e l'universo nel suo complesso; l'aspetto sensibile e anche la parvenza espressi in greco da *σχῆμα* sono ben resi quando egli dice che il tiranno ha soltanto la "figura hominis," e delle idee astratte di Dio dice che sono senza "figura" e "sensus." Raramente il termine è distinto da "forma" (per esempio *De nat. deor.*, 1, 90, cfr. sopra, nota 7), e l'uso di entrambi non è limitato alla sfera ottica e

⁸ Nelle ultime tre parole è resa, come è noto (Munro), la formula di Democrito e Leucippo *ῥυσμός, τροπή, διαίρεσις* (cfr. DIELS, *Fragm. der Vorsokratiker*, 2, 4 ediz., p. 22). Aristotele rende *ῥυσμός* con *σχῆμα* (*Metaph.*, p. 985 b 16 e 1042 b 11, *Phys.*, 188 a 22), Lucrezio la traduce con "figura."

⁹ Alcuni passi: 2, 385. 514. 678; 3, 190. 246; 6, 770.

plastica; egli parla della "figura vocis," anche di una "figura negotii" e molto spesso delle "figurae dicendi." Naturalmente anche le forme geometriche e stereometriche hanno una "figura." Invece è pochissimo sviluppato in lui il senso di "figura" come "copia." Veramente in *De nat. deor.*, 1, 71 si dice che Cotta, uno degli interlocutori, capirebbe meglio l'espressione "quasi corpus" degli dei "si in cereis fingeretur aut fictilibus figuris" [se fossero figure lavorate con la cera o con l'argilla] e in *De div.* 1, 23 è nominata la "figura" di una roccia che sarebbe simile a un piccolo Pan; ma questi esempi non bastano, perché parlano appunto della "figura" dell'argilla e della pietra, non di quella di chi è raffigurato.¹⁰ Gli "schemi" democritei che si staccano dai corpi, cui abbiamo accennato parlando di Lucrezio, sono da lui chiamati "imagines" ("a corporibus enim solidis et a certis figuris vult fluere imagines Democritus": *De div.*, 2, 137¹¹; [è opinione di Democrito che i fantasmi derivino da corpi solidi e da figure ben definite]; e le immagini degli dei sono in lui per lo più "signa," mai "figurae." Si può citare come esempio un maligno scherzo contro Verre, 3, 89: Verre voleva rubare una preziosa statua, in una città siciliana, ma s'innamorò della moglie del suo ospite: "contemnere etiam signum illud Himeræ iam videbatur quod eum multo magis figura et lineamenta hospitiæ delectabant"¹² [pareva disprezzare ora persino la statua di Imera poiché la figura e i lineamenti della moglie dell'ospite lo deliziavano assai di più]. Nulla si trova di innovazioni audaci come quella degli elementi fondamentali di Lucrezio, e il contributo di Cicerone sta soprattutto nell'aver introdotto, adattato e reso disponibile per la lingua dei dotti, il concetto concreto di "figura." Egli lo adopera principalmente negli scritti filosofici e retorici, con particolare frequenza nello scritto sulla natura degli dei, cercando di ottenere qualche cosa che noi oggi chiameremmo un concetto totale di figura. Non è soltanto la sua nota tendenza all'ampiezza retorica che lo spinge a non accontentarsi della sola "figura" e ad accumulare più termini simili, intesi a esprimere una totalità: "forma et figura, conformatio quaedam et figura totius oris et corporis, habitus et figura, humana species et figura, vis et figura" [forma e figura, certe fattezze e la figura di tutto il volto ed il corpo, abito e figura, aspetto

¹⁰ Il passaggio da "figura dal materiale" a "figura dell'oggetto imitato" si compì molto gradualmente, dapprima nei poeti. Cfr. (oltre Lucrezio) CATULLO, 64, 50 e 64, 265; PROPERZIO, 2, 6, 133. In VELLEIO PATERCOLO, 1, 11, 4 "expressa similitudine figurarum" significa "simile a ritratto."

¹¹ Cfr. anche *Ad fam.*, 15, 16. Invece QUINTILIANO, 10, 2, 15: "illas Epicuri figuras..."

¹² Più tardi "figura" come "statua di dei" e negli scrittori cristiani come "idolo pagano" è piuttosto frequente, ed è usata anche per le raffigurazioni numismatiche.

umano e figura, forza e figura], e molti altri nessi simili. È innegabile il suo sforzo di arrivare a una concezione complessiva dei fenomeni, e doveva riuscire a trasmetterne qualche cosa nel lettore romano. Tuttavia né il suo talento né il suo atteggiamento eclettico gli permettevano di fondare e formulare con energia questo concetto della figura, e così il suo sforzo restò inefficace: ci dobbiamo contentare di apprezzare l'ampiezza e l'equilibrio dello stile. Un altro punto è molto più importante per l'ulteriore evoluzione di "figura": in Cicerone e nell'*Auctor ad Herennium* essa si trova per la prima volta come espressione tecnica della retorica, per designare gli σχήματα ο χαρακίηρες λέξεως i tre livelli dello stile che in *Ad Her.*, 4, 8, 11 sono definiti "figura gravis," "mediocris" e "attenuata," e nel *De or.*, 3, 199 e 212 "plena," "mediocris" e "tenuis." Invece Cicerone non usa ancora la parola (come osserva esplicitamente il Vetter, autore della voce *figura* nel *Th. L. L.*, ivi 731, 80 sgg.) come espressione tecnica per le perifrasi e gli ornamenti, ossia per i modi propriamente "figurati." Egli li conosce e li descrive ampiamente ma non li chiama ancora "figurae," come si farà più tardi: li definisce per lo più "formae et lumina orationis" [forme e ornamenti del discorso], dunque anche qui con un'espressione pleonastica. Per il resto egli usa la formula "figura dicendi" — più spesso "forma et figura dicendi" —, anch'essa di solito senza un'esatta determinazione tecnica, semplicemente per indicare il tipo e il modo di oratoria; così in generale, quando vuol dire che ce ne sono innumerevoli tipi (*De or.*, 3, 34), come anche in senso individuale, quando dice di Curione: "suam quandam expressit formam figuramque dicendi" (ivi, 2, 98), [lo ha detto come se fosse la forma e la figura preferita dei suoi discorsi]: così che gli studenti delle scuole retoriche, per le quali gli scritti retorici di Cicerone acquistarono presto valore canonico, si abituarono a questa formula.

Alla fine dell'età repubblicana "figura" era così stabilmente entrata nel patrimonio della lingua colta e filosofica, e il primo secolo dell'impero continuò ad allargare le possibilità di significato e d'impiego della parola. Il gioco di originale e copia, il senso implicante il mutamento di forma e la fallace imitazione dell'immagine sognata furono particolarmente elaborati dai poeti, come è facile capire. Già Catullo (*Attis*, 62) ha il passo caratteristico: "quod enim genus figurae est ego quod non obierim?" [vi è forse un genere di figura che io non abbia conosciuto?] Properzio dice¹³ (3, 24, 5): "mixtam te varia laudavi semper

¹³ In lui e anche in Ovidio la parola "figurae" passa occasionalmente al senso di "speci," in contrapposizione a "generi": è lo stesso sviluppo che si trova in *species-especce*.

figura" [ho lodato spesso nella tua figura la fusione di vari elementi], oppure (4, 2, 21): "opportuna meast cunctis natura figuris" [la mia natura è adatta ad ogni figura]; nella bella chiusa del *Panegyricus ad Messalam*, dove si parla della forza trasformatrice della morte, si trova "mutata figura"; e Virgilio descrive (*Aen.*, 10, 641) la falsa immagine in cui Turno crede di vedere la figura di Enea: "morte obita qualis fama est volitare figuras" [come quelle figure che secondo la credenza vanno volando intorno dopo la morte]. Ma la fonte più generosa, per l'uso di "figura" implicante mutamento, è naturalmente Ovidio. È vero che egli usa liberamente anche "forma," quando il verso richiede un bisillabo, ma per lo più si ha "figura," ed egli dispone di una mirabile varietà di combinazioni: dice "figuram mutare," "variare," "vertere," "retinere," "inducere," "sumere," "deponere," "perdere." Questa piccola raccolta può dare un'idea della ricchezza del suo uso:

... tellus... partimque figuras / rettulit antiquas (*Met.*, 1, 436);
 ... se mentitis superos celasse figuris (*ivi*, 5, 326);
 sunt quibus in plures ius est transire figuras (*ivi*, 8, 730);
 ... artificem simulatoremque figurae / Morphea (*ivi*, 11, 634);
 ex aliis alias reparat natura figuras (*ivi*, 15, 253);
 animam... in varias doceo migrare figuras (*ivi*, 15, 172);
 lympa figuras / datque capitque novas (*ivi*, 15, 308).
 [La terra... restaurò in parte le antiche figure;
 si dice che gli dei siano apparsi sotto mentite spoglie;
 ce ne sono che hanno il diritto di assumerne molte;
 Morfeo forgiatore e imitatore della figura umana;
 la natura costruisce forme partendo da altre forme;
 secondo il mio insegnamento, l'anima migra da una figura all'altra;
 l'acqua dà e riceve nuove forme];

Anche l'immagine del sigillo è ottimamente rappresentata:

Utque novis facilis signatur cera figuris
 Nec manet ut fuerat nec formas servat eadem,
 Sed tamen ipsa eadem est... (*ivi*, 15, 169 sgg.)
 [Come la cera cedevole riceve il segno di nuove figure
 senza rimanere qual'era, senza conservare le forme precedenti
 pur rimanendo sostanzialmente la stessa...]

In Ovidio si trova inoltre "figura" già nel senso molto chiaro di "copia": per esempio *Fasti*, 6, 278 "globus immensi parva figura poli" [un globo, piccola figura dell'immenso universo], o *Her.*, 14, 97 e *Pont.*,

2, 8, 64; come "lettera dell'alfabeto," senso che del resto si è già visto in Varrone: "ducere consuescat multas manus una figuras" (*Ars*, 3, 493) [che una sola mano si assuefaccia a tracciare molte figure]; e infine come posizione nel gioco amoroso: "Venerem iungunt per mille figuras" (*Ars*, 2, 679) [si congiungono in mille forme di amplessi]. In lui "figura" ha sempre un aspetto mosso, mutevole, molteplice e tendente all'inganno. Con molta arte la parola è usata anche dal poeta dell'*Astronomia*, Manilio, nel quale "figura" oltre che con i significati già visti compare come "segno celeste" e "costellazione" (accanto a "signum" e "forma"). Come "immagine di sogno" essa ricorre in Lucano e Stazio.

Molto diverso dall'uso di questi poeti e anche da quello dei retori che vedremo è l'uso dell'architetto Vitruvio. In lui "figura" è la forma architettonica e plastica, o la sua imitazione o il contorno; in lui non c'è traccia del senso d'inganno e di mutamento: nel suo linguaggio "figurata similitudine" (7, 5, 1) non significa "mediante illusione" ma "mediante creazione formativa di una somiglianza." Spesso "figura" vuol dire "schizzo," "piano" ("modice picta operis futuri figura," 1, 2, 2), e "universae figurae species" e anche "summa figuratio" è la forma complessiva di un edificio o di una persona (che egli spesso mette a confronto dal punto di vista della simmetria). Nonostante l'occasionale impiego matematico "figura" (e anche "figere") ha in lui e negli altri scrittori tecnici contemporanei un valore saldamente plastico e concreto; per esempio in Festo, p. 98, "crustulum cymbi figura"¹⁴ [una torta a forma di barca], in Celso "venter reddit mollia, figurata" (2, 5, 5) [il ventre crea immagini molli e figurate], in Columella "ficos comprimunt in figuram stellarum floscularumque" (12, 5, 5), [lavorano i fichi in forma di stelle e di fiorellini]. Anche in questa particolarità la massima varietà d'uso si trova in Plinio il Vecchio, che apparteneva a un altro strato sociale e culturale e nel quale sono rappresentate tutte le gradazioni del concetto di forma e di specie. Nell'interessante inizio del libro 35, dove egli lamenta la decadenza della ritrattistica, si può ottimamente seguire il passaggio da figura a ritratto: "Imaginum quidem pictura, qua maxime similes in aevum propagantur figurae..." [I ritratti attraverso i quali venivano tramandate nel tempo le figure assai vicine alla loro realtà], e un po' più avanti, quando parla dei libri

¹⁴ Per prodotti della pasticceria cfr. anche MARZIALE, 14, 222, 1; inoltre Festo, p. 129, "ficta quadam ex farina in hominum figuras," [pasticci di farina in forma d'uomo], e PETRONIO, 33, 6 "ova ex farina figurata" [uova di pasta]. Il pasticcere fu spesso ritenuto un artista della plastica e un decoratore, e così fu considerato anche in epoche posteriori, in particolare nel rinascimento, nel barocco e nel rococò; cfr. GOETHE, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, I, III, c. VI, e la relativa nota del CREIZENACH nella "Jubiläumsausgabe," vol. XVII, p. 344.

illustrati con ritratti, la cui tecnica di produzione era stata inventata da Varrone:

imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt... et Marcus Varro... in-
sertis... septingentorum illustrium... imaginibus: non passus intercidere figu-
ras, aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam diis
invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes
terras misit, ut praesentes esse ubique credi possent.

[che la passione per i ritratti dominasse una volta... ne è testimone anche
Marco Varrone... che inserì nelle sue opere ritratti di 700 personaggi illustri
e non permettendo che le loro figure scomparissero o che il tempo preva-
lesse contro gli uomini fu l'inventore d'un dono, degno di essere invidiato
dagli dei. Egli non solo concesse l'immortalità agli uomini, ma li fece cono-
scere in tutto il mondo, sì da farli credere presenti dovunque.]

Della letteratura giuridica del I secolo sono attestati alcuni rari
passi in cui "figura" vale "vuota forma esteriore" e anche "parvenza":
Dig., 28, 5, 70 "non solum figuras sed vim quoque condicionis continere"
(Proculus) [non solo contengono le figure ma anche la forza della loro
condizione] e *Dig.*, 50, 16, 116 "Mihi Labeo videtur verborum figuram
sequi, Proculus mentem" (Javolenus) [mi pare che Labeone abbia se-
guito la figura delle parole, ma Proculo la loro intenzione].

Ma il fatto più notevole e decisivo per l'evoluzione della parola nel
I secolo fu l'elaborazione del concetto di figura retorica, che troviamo
trattato nel libro 9 di Quintiliano. La cosa era più antica, era greca, ed
era già stata introdotta in latino da Cicerone, come abbiamo visto; ma
Cicerone non usava ancora in questo senso "figura" e pare inoltre che
nel frattempo l'incessante discussione su questioni retoriche avesse molto
raffinato la tecnica figurale. Non si può precisare con esattezza quando
la cosa fu indicata per la prima volta con questa parola; forse ciò av-
venne subito dopo Cicerone, come lasciano supporre il titolo di un libro
(*De figuris sententiarum*) di Anneo Cornuto, conservatoci da Gellio
9, 10, 5 e osservazioni e allusioni dei due Seneca¹⁵ e di Plinio il Giovane.
Ciò del resto era ovvio, perché l'espressione greca era σχῆμα. In generale

¹⁵ SENECA, *Epist.*, 65, 7, ha un passo notevole sotto un altro aspetto, dove "figura"
sta per modello, idea, forma, ma nel senso neoplatonico di modello interiore, di figura
nello spirito dell'artista, e dove compare anche il confronto, più tardi tanto frequente,
con Dio creatore: lo scultore, egli dice, può avere in sé e fuori di sé il modello ("exem-
plar") della sua opera; gli occhi, o anche il proprio spirito, possono offrirglielo; e Dio
ha in sé tutti gli "exemplaria" delle cose: "plenus his figuris est quas Plato ideas ap-
pellat immortales" [pieno di quelle figure che Platone chiama idee eterne]. Cfr. anche
Dürer: "Giacché un buon pittore è interiormente pieno di figura..."; cfr. E. PANOFSKY,
Idea, 1924, p. 70.

si deve supporre che l'uso tecnico-scientifico della parola si fosse svilup-
pato più presto e più largamente di quanto risulta dagli scritti conser-
vati; che per esempio delle figure del sillogismo (gli σχήματα συλλογισμοῦ
risalgono allo stesso Aristotele) si fosse parlato in latino molto prima di
Boezio o del libro pseudoagostiniano delle categorie.

Nell'ultima parte del libro VIII e nel libro IX dell'*Institutio oratoria*,
Quintiliano offre dunque un'esposizione approfondita della dottrina dei
tropi e delle figure, che da un lato rappresenta, come sembra, una di-
scussione riassuntiva di opinioni e lavori precedenti, dall'altro diventò la
base per le successive ricerche sull'argomento. Egli distingue i tropi
dalle figure: il tropo è il concetto più limitato e si riferisce soltanto
all'uso improprio di parole e forme del discorso; la figura invece è
quella formulazione del discorso che si allontana dall'uso comune e più
ovvio. Nel caso della figura non si tratta di usare certe parole in luogo
di altre parole, come in tutti i tropi; si possono fare figure anche con
parole impiegate nel senso proprio e nella disposizione propria. In so-
stanza ogni discorso è una formazione, una figura, ma si deve usare il
termine soltanto per formazioni di particolare costruzione poetica o
retorica, e distinguere così il tipo di espressione semplice "carens figuris,"
ἀσχηματιστός) e quello figurato ("figuratus," ἐσχηματισμένος). La distin-
zione fra tropo e figura è ottenuta a fatica. Lo stesso Quintiliano è
spesso incerto se assegnare all'uno o all'altra una forma di discorso;
l'uso linguistico posteriore decise spesso di considerare "figura" come
il concetto superiore, comprendente il tropo, e definiva quindi figurata
ogni espressione impropria o indiretta. Egli definisce e descrive come
tropi la metafora, la sinecdoche ("mucronem pro gladio"; "puppim
pro navi"), la metonimia (Marte per guerra, Virgilio per l'opera di
Virgilio), l'antonomasia (il Pelide per Achille) e molti usi simili; di-
stingue le figure in quelle che riguardano il contenuto e quelle che
riguardano le parole ("figurae sententiarum" e "verborum"). Come
"figurae sententiarum" elenca: la domanda retorica con l'implicita ri-
sposta; i vari modi di prevenire le obiezioni (*prolepsis*); la simulata
confidenza verso i giudici, gli ascoltatori o anche verso gli avversari;
la prosopopea, con cui si introducono a parlare altre persone, per ese-
mpio l'avversario, o personificazioni come la Patria; l'apostrofe solenne;
la rappresentazione icastica di un fatto, "evidentia" o "illustratio"; le
varie forme dell'ironia; l'aposiopesi o "obticentia" o "interruptio,"
quando si "inghiottisce" qualche cosa; il pentimento simulato per qual-
che cosa che si è detto, e molti altri esempi simili; ma soprattutto quella
figura che a quel tempo era considerata la più importante e che più di
tutte sembrava meritare il nome di figura: l'allusione dissimulata nelle

sue varie forme. Era stata elaborata una tecnica raffinata per esprimere o insinuare una cosa senza dirla apertamente, quando si voleva tenerla occulta o almeno non enunciarla per ragioni politiche o tattiche o semplicemente per ottenere maggiore efficacia. Quintiliano parla della grande importanza che l'esercizio di questa tecnica aveva nelle scuole di retorica e dice che si inventavano casi appositi, le "controversiae figuratae," per perfezionarsi e brillare in questa pratica. Come figure di parole egli cita infine i solecismi intenzionali, le ripetizioni retoriche, le antitesi, le assonanze, l'omissione di una parola, l'asindeto, il climax e simili.

La sua esposizione dei tropi e delle figure, di cui qui abbiamo riassunto soltanto i punti principalissimi, è corredata di numerosi esempi e di ricerche speciali sulla natura e la distinzione delle singole forme; essa occupa gran parte dei libri VIII e IX. Si tratta di un sistema elaborato, di una dottrina alla quale si attribuiva il massimo valore, ed è da supporre che Quintiliano occupasse fra i retori una posizione relativamente libera e che rifiutasse gli eccessi di pedanteria. L'arte delle locuzioni improprie, perifrastiche, allusive, insinuanti e dissimulanti, con cui l'oggetto doveva essere adornato oppure trattato con maggiore efficacia o perfidia, aveva acquistato nella retorica della tarda antichità una perfezione e un'elasticità che per noi è quasi incomprensibile e curiosa e che spesso ci appare anche insulsa: quelle locuzioni si chiamavano "figurae." La teoria delle figure del discorso ebbe grande importanza, come è noto, anche nel medioevo e nel rinascimento; per i teorici dello stile dei secoli XII e XIII serviva da fonte principale lo scritto *Ad Herennium*.¹⁶

Con ciò chiudiamo la storia del significato di "figura" nell'antichità pagana; alcune innovazioni nel campo della grammatica, della retorica e della logica derivano naturalmente dai significati che abbiamo indicato, e ne abbiamo anche citato qualche esempio.^{17, 18} Acquistò impor-

¹⁶ In proposito v. FARAL, *Les Arts poétiques du 12^e et du 13^e siècle*, Paris 1924, pp. 48 sgg. e pp. 99 sgg.

¹⁷ Una notevole variante si trova in Arnimiano Marcellino, che usa la parola per la topografia di campi di battaglia, per indicare la disposizione strategica e l'ordinamento degli accampamenti. Cfr. *Th. L. I.*, 726, 37 sgg.

¹⁸ In SEDULIO, *Carmen Paschale*, 5, 101-2, si trova un passo in cui *figura* non può significare altro che "viso," come nel francese moderno:

Namque per hos colaphos caput est sanabile nostrum,

Haec sputa per Dominum nostram lavere figuram.

[Infatti la nostra testa può essere guarita da questi colpi,

questi sputi hanno lavato la nostra faccia nella persona del Signore.]

Dato che prima aveva parlato di "spuere in faciem" e "colaphis pulsare caput," il significato di "viso" è fuor di dubbio, ma si deve anche tener presente la necessità

tanza storica il senso che i Padri della Chiesa seppero dare alla parola sulla base dell'evoluzione che abbiamo seguito nelle pagine precedenti.

II. "Figura" come profezia reale nei Padri della Chiesa

Il nuovo e peculiare significato che la parola acquista nel mondo cristiano si trova per la prima volta, e molto spesso, in Tertulliano. Per spiegarne il contenuto dovremo esaminare alcuni passi.

Nello scritto *Adversus Marcionem*, 3, 16 Tertulliano parla di Hosea, figlio di Nun, che da Mosè è chiamato Giosuè (da 4 Mos., 13, 16):

... et incipit vocari Jesus... Hanc prius dicimus figuram futurorum fuisse. Nam quia Jesus Christus secundum populum, quod sumus nos, nati in saeculi desertis, introducturus erat in terram promissionis, melle et lacte manantem, id est vitae aeternae possessionem, qua nihil dulcius; idque non per Moysen, id est, non per legis disciplinam, sed per Jesum, id est per Evangelii gratiam provenire habebat (forma latino-volgare per "doveva accadere"), circumcisis nobis petrina acie, id est Christi praeceptis; Petra enim Christus; ideo is vir, qui in huius sacramenti imagines parabatur, etiam nominis dominici inauguratus est figura, Jesus cognominatus.

[E cominciarono a chiamarlo Gesù... E diciamo anzitutto che questa è una prefigurazione del futuro. Poiché infatti Cristo stava per introdurre un nuovo popolo, cioè noi, nati nel deserto di questo mondo nella terra promessa ricca di latte e miele, cioè in possesso della vita eterna di cui nulla è più dolce; e ciò non poteva realizzarsi attraverso Mosè, cioè attraverso la disciplina della legge, ma attraverso Gesù, cioè attraverso la grazia del Vangelo, essendo stati noi circoncesi da un coltello di pietra, cioè dai precetti di Cristo che è pietra; perciò il grande uomo che veniva preparato come figura di questo sacramento, fu consacrato nella realtà del suo corpo col nome del Signore, e fu chiamato Gesù.]

della clausola trisillabica con sillaba lunga centrale, che potrebbe avere indotto Sedulio a scegliere un termine più generale metricamente adatto. In ogni caso è l'unico esempio antico sicuro di "figura" per "viso." L'ipotesi del JEANNERET, *La langue des tablettes d'exécution latines*, Neuchâtel 1918, p. 109, che sulla tavoletta di maledizione di Minturno "figura" significhi "viso," è affatto improbabile, se non altro per l'accostamento con "membra" e "colorem," che è molto frequente. La parola indica la "figura" fra le qualità e parti generali del corpo, da cui comincia la maledizione. L'opinione del JEANNERET è rifiutata anche dal WARTBURG, FEW, ad v. "figura," 9. Irrisolta è la questione riguardante un frammento di Laberio "figura humana inimico (nimio) ardore ignescitur" [la figura (o il volto) dell'uomo avvampa d'ardore ostile (o di eccessivo ardore)], RIBBECK, 2, p. 343.

Si tratta qui della denominazione Giosuè-Gesù come processo profetico che preannuncia fatti successivi.¹⁹ Come Giosuè, e non Mosè, condusse il popolo d'Israele nella terra promessa della Palestina, così è la grazia di Gesù, e non la legge ebraica, che porta il "secondo popolo" nella terra promessa della beatitudine eterna. L'uomo che apparve come preannuncio profetico di questo mistero ancora celato, "qui in huius sacramenti imagines parabatur," fu introdotto sotto la "figura" del nome divino. La denominazione Giosuè-Gesù è dunque una profezia reale o una figura anticipatrice del futuro: "figura" è qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica. Il rapporto reciproco dei due fatti è reso riconoscibile attraverso una concordanza o somiglianza; così, per esempio, Tertulliano dice (*Adv. Marc.*, 5, 7): "Quare Pascha Christus, si non Pascha figura Christi per similitudinem sanguinis salutaris et pecoris Christi?" [Per quale altro motivo la Pasqua è Cristo, se non perché la Pasqua è figura di Cristo nella sua somiglianza col sangue apportatore di salute e col gregge di Cristo?] Spesso bastano somiglianze appena adombrate nella struttura dei fatti o nelle circostanze che li accompagnano per rendere riconoscibile la "figura"; per poterla sempre trovare occorre una determinata volontà esegetica. Quando, per esempio (*ivi*, 3, 17 o *Adv. Iudaeos*, 14), i due capri del sacrificio di 3 *Mos.*, 16, 7 sgg. sono interpretati come figure della prima e della seconda venuta di Cristo; o quando da Adamo come "figura Christi" è desunta Eva come "figura Ecclesiae" (*De anima* 43; cfr. anche *De monogamia* 5):

Si enim Adam de Christo figuram dabat, somnus Adamae mors erat Christi dormituri in mortem ut de iniuria (ferita) perinde lateris eius vera mater viventium figuraretur Ecclesia.²⁰

[Se Adamo era una figura di Cristo, il sonno d'Adamo era la morte di Cristo che si sarebbe addormentato nel sonno della morte perché dalla ferita del suo costato venisse figurata la Chiesa, vera madre dei viventi.]

¹⁹ Giosuè si chiama Gesù già nei Settanta; la seconda forma è una contrazione di Josua. Cfr. le raffigurazioni del rotolo vaticano di Giosuè, che è considerato una copia del VI secolo da un originale del IV. A me è accessibile soltanto un foglio in K. PFISTER, *Mittelalterliche Buchmalerei* (München 1922), sul quale è raffigurata l'erezione delle dodici pietre (*Gios.*, 4, 20-1). Nel testo e nella didascalia Giosuè è chiamato Ἰησοῦς ὁ τοῦ Ναυ (Gesù, figlio di Nave) porta l'aureola e deve evidentemente ricordare Cristo. Più tardi le spiegazioni della figura di Giosuè sono frequenti: cfr. per esempio ILDEBERTO DI TOURS, *Serm. de div.*, XXIII, p. 171, 842 sgg.

²⁰ Qui "figuraretur" significa insieme "fosse formata" e "figurata": in questo secondo senso attraverso il sangue e l'acqua, la Cena e il battesimo. La contrapposizione delle due ferite laterali resta per molto tempo un motivo significativo, cfr. BURDACH, *Vorspiel*, 1, 1, 1925, pp. 162 e 212; DANTE, *Par.*, XIII, vv. 37 sgg.

Dell'origine di questo intento esegetico torneremo a parlare. Il tipo d'interpretazione mirava a vedere nelle persone e nei fatti dell'Antico Testamento figure o profezie reali della redenzione del Nuovo. Va osservato a questo proposito che Tertulliano rifiuta esplicitamente di ridurre, con l'interpretazione figurale, la validità letterale e storica dell'Antico Testamento. In lui c'è anzi una decisa opposizione contro eventuali eccessi dello spiritualismo; egli non vuole affatto intendere l'Antico Testamento come mera allegoria: esso ha sempre un senso letterale reale, e anche là dove c'è una profezia figurale la figura ha una realtà storica pari a quella di ciò che essa profetizza. La figura profetica è un fatto storico-concreto, ed è adempiuta da fatti storico-concreti. Tertulliano usa in questo senso l'espressione "figuram implere" (*Adv. Marc.*, 4, 40 "figuram sanguinis sui salutaris implere") [adempiere la figura del sangue suo redentore] o "confirmare" (*De fuga in pers.*, 11: "Christo confirmante figuras suas") [col Cristo che conferma le sue figure]: d'ora in poi indicheremo le due cose con "figura" e "adempimento."

È noto, in generale, l'energico realismo di Tertulliano. Per lui la "figura," nel senso immediato, è una parte della sostanza, che egli identifica con la carne (*Adv. Marc.*, 5, 20). In un passo di poco precedente (4, 40) parla del pane nell'eucaristia:

Corpus illum suum fecit "hoc est corpus meum" dicendo, "id est figura corporis mei." Figura autem non fuisset, nisi veritatis esset corpus. Ceterum vacua res, quod est phantasma, figura capere non posset. Aut si propterea panem corpus sibi finxit, quia corporis carebat veritate, ergo panem debuit tradere pro nobis. Faciebat ad vanitatem Marcionis, ut panis crucifigeretur. Cur autem panem corpus suum appellat, et non magis peponem, quem Marcion cordis loco habuit? Non intelligens veterem fuisse istam figuram corporis Christi, dicentis per Ieremiam (11, 19): "Adversus me cogitaverunt cogitatum dicentes, 'Venite, conciliamus lignum in panem eius,' scilicet crucem in corpus eius."

[Creò il suo corpo dicendo: "Questo è il mio corpo, cioè la figura del mio corpo." Né ci sarebbe stata una figura se non ci fosse stato un vero corpo: una cosa vuota, un fantasma, non avrebbe potuto concretarsi in figura. Se egli perciò affermò che il pane era il suo corpo perché il suo corpo mancava di realtà egli dovette veramente darci del pane. Dobbiamo perciò concludere, seguendo l'assurdo proposito di Marcione, che il pane andava crocifisso? Ma perché Cristo chiama pane il suo corpo e non, poniamo, mellone, il quale fornisce a Marcione l'immagine del cuore? Sfuggi a costui quanto antica sia questa figura del corpo di Cristo che dice, per

bocca di Geremia (11, 19): "Escogitarono espedienti contro di me dicendo: 'Venite, mettiamo del legno sul suo pane,' cioè la croce sul suo corpo."]

Queste frasi vivaci — nel seguito, con energia non minore, il vino, "figura sanguinis," è inteso come "probatio carnis"²¹ [prova della carne] sulla base di *Gen.*, 49, 11 e *Isaia*, 63, 1 — danno l'idea più chiara della concretezza dei due poli dell'interpretazione figurale di Tertulliano; spirituale è sempre soltanto l'intelligenza, "intellectus spiritalis," che riconosce la "figura" nell'adempimento. I profeti non hanno affatto parlato solo per immagini, egli dice (*De resurr. carnis*, 19 sgg.), altrimenti non sarebbe possibile riconoscere le immagini; molto va inteso proprio alla lettera, come anche nel Nuovo Testamento:

nec omnia umbrae, sed et corpora; ut in ipsum quoque Dominum insignior quaeque luce clarius praedicantur; nam et virgo concepit in utero, non figurate; et peperit Emanuelem nobiscum Jesum Christum, non oblique.

[Né si tratta di ombre soltanto, ma anche di corpi, sicché anche a proposito del Signore si annunciano cose più chiare del giorno. Così la Vergine concepì realmente e non soltanto metaforicamente e partorì l'Emanuele, il Signore con noi, Gesù Cristo nella realtà della carne.]

E rivolge il suo zelo contro coloro che "in imaginariam significationem distortant" la resurrezione dei morti, che è annunciata con chiarezza. Si trovano molti passi di questo genere, nei quali egli combatte le tendenze spiritualistiche di gruppi contemporanei. Il suo realismo appare anche più netto nel rapporto tra figura e adempimento, perché l'una o l'altro sembrano avere talora un più alto grado di concretezza storica. Quando, per esempio, nella frase *Adv. Marc.*, 4, 40

an ipse erat, qui tamquam ovis coram tendente sic os non aperturus figuram sanguinis sui salutaris implere concupiscebat?

[non era lui che desiderò ardentemente di adempiere la figura del suo sangue redentore, sottomettendosi in silenzio ai suoi persecutori come la pecora alla mano di chi la tonde?]

la figura sembra una mera similitudine, il servo di Dio come agnello; o quando un'altra volta la legge nel suo insieme è contrapposta a Cristo come adempimento (*ivi*, 5, 19 "de umbra transfertur ad corpus,

²¹ "Ita et nunc sanguinem suum in vino consecravit qui tunc vinum in sanguine figuravit." [Colui che una volta aveva figurato il vino nel sangue anche lui ora consacrò nel vino il suo sangue.]

id est de figuris ad veritatem" [viene trasferito dall'ombra al corpo, cioè dalla figura alla verità]) sembra forse che la similitudine nel primo caso e l'astratto nel secondo attribuiscono alla figura una minor forza di realtà. Ma non mancano neppure esempi in cui la figura sembra avere maggior forza sensibile. In *De bapt.*, 5, per esempio, dove lo stagno di Bethesda compare come figura del battesimo, troviamo la frase:

figura ista medicinae corporalis spiritalem medicinam canebat, ea forma qua semper carnalia in figura spiritalium antecedunt.

[questa figura di medicina corporea parlava d'una medicina spirituale, seguendo le regole che vuole che le cose carnali precedano quali figure quelle spirituali.]

Ma l'uno e l'altro, lo stagno di Bethesda e il battesimo, sono un oggetto o un processo concreto e reale: spirituale è soltanto l'interpretazione o l'effetto; giacché anche il battesimo, come aggiunge subito lo stesso Tertulliano (*ivi*, 7), è un'azione carnale:

sic et in nobis carnaliter currit unctio, sed spiritaliter proficit; quomodo et ipsius baptismi carnalis actus, quod in aqua mergimur, spiritalis effectus, quod delictis liberamur

[così l'unzione scorre nella realtà della nostra carne, ma crea vantaggi spirituali; carnale è l'atto dello stesso battesimo, poiché siamo immersi nell'acqua, spirituale l'effetto, poiché veniamo liberati dalle colpe.]

Da questi esempi si sente che anche nei primi casi citati Tertulliano intende l'agnello non metaforicamente ma concretamente, che prendeva la legge non soltanto in senso astratto ma considerava il tempo della legge come una condizione storica. Talvolta accade anche che due affermazioni stiano tra loro nel rapporto di figura e adempimento, per esempio, *De fuga in persecutione*, 11:

certe quidem bonus pastor animam pro pecoribus ponit; ut Moyses, non domino adhuc Christo relevato, etiam in se figurato, ait: Si perdis hunc populum, inquit, et me pariter cum eo disperde (*Esodo*, 32, 32). Ceterum, Christo confirmante figuras suas, malus pastor est, ecc. (*Giov.*, 10, 12)

[certamente il buon pastore rischia la vita per il gregge; perciò Mosè prima della rivelazione di nostro signore Gesù Cristo, di cui egli era figura, disse: Se mandi in rovina il mio popolo disperdi anche me con esso... Del resto, Cristo stesso dice a conferma delle sue figure...]

ma entrambe le affermazioni sono avvenimenti storici, e per di più non sono tanto esse quanto Mosè e Cristo che stanno tra loro in rapporto di figura e adempimento.²² Spesso, come in uno degli esempi sopra citati, l'adempimento è definito "veritas," e la figura, corrispondentemente, "umbra" o "imago"; ma entrambi i termini, ombra e verità, sono astratti solo in riferimento al significato prima celato e poi rivelato, ma concreti in riferimento alle cose o alle persone che portano in sé il significato. Mosè non è meno storico e reale perché è "umbra" o "figura" di Cristo, e Cristo, l'adempimento, non è un'idea astratta ma è storico e reale. Le figure storico-reali sono da interpretare spiritualmente ("spiritualiter interpretari") ma l'interpretazione si riporta a un adempimento carnale, ossia storico ("carnaliter adimpleri": *De resurr.*, 20), giacché, appunto, la verità si è fatta storia o carne.

Dal IV secolo in poi la parola "figura" e il modo d'interpretazione che vi è connesso appaiono completamente sviluppati in quasi tutti gli scrittori ecclesiastici latini.²³ Talvolta anche la comune allegoria è definita "figura" secondo l'uso che più tardi diventerà generale: Lattanzio, *Div. Inst.*, 2, 10, intende il sud e il nord come "figurae vitae et mortis," come il giorno e la notte nel senso di vera e falsa fede; ma subito interviene il riferimento cristiano all'anticipazione e adempimento:

etiam in hoc praescius futurorum Deus fecit, ut ex iis verae religionis et falsarum superstitionum imago quaedam ostenderetur.

[anche in questo conscio del futuro, Dio fece sì che venisse mostrata un'immagine tratta dalle cose della vera religione e delle false superstizioni.]

E così "figura" compare spesso nel senso di "significato più profondo" in riferimento al futuro: le sofferenze di Gesù "non fuerunt inania, sed habuerunt figuram et significationem magnam" [non furono vane, ma ebbero grande figura e significato]; e in questo contesto egli parla delle opere divine in generale, "quorum vis et potentia valebat quidem in praesens, sed declarabat aliquid in futurum" (*ivi*, 4, 26) [la cui forza, il cui potere erano validi nel presente, ma annunciavano qualcosa nel futuro]. Questo intendimento domina anche la sua escatologia che, secondo una speculazione allora largamente diffusa,

²² Mosè è in generale figura di Cristo, per esempio nel passaggio del mar Rosso o nella trasformazione dell'acqua amara in acqua dolce per il battesimo: il che non impedisce che nel primo esempio sopra citato egli, al contrario, raffiguri la Legge.

²³ Cfr. ILARIO DI POITIERS, *Tractatus mysteriorum*, par. 1 (*Corp. Vind.*, LXV, p. 3), citato in LABRIOLLE, *Hist. de la litt. lat. chrétienne*, 2 ediz., Paris 1924, p. 324.

intende i sei giorni della creazione come sei millenni che ora sarebbero giunti quasi alla fine; il regno millenario è prossimo (*ivi*, 14):

saepe diximus minora et exigua magnorum figuras et praemonstrationes esse; ut hunc diem nostrum, qui ortu solis occasuque finitur, diei magni speciem gerere, quem circuitus annorum mille determinat. Eodem modo figuratio terreni hominis caelestis populi praeferebat in posterum fictionem.²⁴

[abbiamo spesso affermato che le cose minori, le cose comuni sono figura e annunciazione delle grandi, così come questo nostro giorno, definito dall'alba e dal tramonto, somiglia al gran giorno, determinato dal trascorrere d'un millennio. Allo stesso modo il destino figurale dell'uomo sulla terra consegnava ai posteri la parabola del popolo celeste.]

Nella maggior parte degli autori di questo periodo l'interpretazione figurale con i suoi esempi più famosi è pane quotidiano,²⁵ si può dire, al pari della contrapposizione di "figura" e "veritas." Ma a volte — per esempio nel commento biblico di Origene — si trova anche un'interpretazione più fortemente spiritualistica, allegorica e morale. In un passo che tratta del sacrificio di Isacco — il quale per altro è uno dei più noti esempi di interpretazione figurale realistica — nel traduttore latino di Origene, Rufino (PG 12, 209 B; l'originale greco è perduto), si trova quanto segue:

Sicut in Domino corporeum nihil est, etiam tu in his omnibus corporeum nihil sentias: sed in spiritu generes etiam tu filium Isaac, cum habere coeperis fructum spiritus, gaudium, pacem.

[Come non c'è nulla di corporeo in Dio, così occorre che tu escluda l'elemento corporeo da tutte queste cose e generi anche tu nello spirito tuo il figlio Isacco, quando comincerai a possedere il frutto dello spirito, il gaudio e la pace.]

È vero che neppure Origene è mai così astrattamente allegorico come per esempio Filone: anche in lui i fatti dell'Antico Testamento toccano vivamente e direttamente il lettore reale e la sua vita reale; ma quando si legge, per esempio, la sua bella spiegazione del cammino di tre giorni nell'*Esodo* (*op. cit.*, pp. 313 sgg.) si avverte molto chiaramente la prevalenza del lato mistico e morale su quello propriamente

²⁴ Cfr. ILARIO, *De cursu temporum*, PL 13, p. 172, 2; "sabbati aeterni imaginem et figuram tenet sabbatus temporalis" [il sabato temporale è figura ed immagine del sabato eterno].

²⁵ Fino a che punto questo mondo si abbandonasse alla consuetudine dell'interpretazione si può vedere anche dall'interpretazione semischerzosa di doni che si trova nella corrispondenza di Girolamo (*Epist.*, 44, PL 22, 480).

storico.²⁶ Nella diversità fra l'interpretazione, piuttosto storico-realistica di Tertulliano e quella piuttosto allegorico-morale di Origene si rivela un conflitto, noto anche da altre fonti, che si svolgeva in seno al primo cristianesimo: gli uni miravano a volgere in senso meramente spirituale il contenuto della nuova dottrina, soprattutto il contenuto dell'Antico Testamento, e a velarne in qualche modo il carattere storico, mentre gli altri volevano conservare la sua piena storicità, pur additandone tutti i significati profondi. In occidente quest'ultima tendenza riuscì incondizionatamente vittoriosa, benché anche l'altra non perdesse mai la sua influenza, come mostra se non altro la penetrazione della dottrina dei significati molteplici della Scrittura; la quale, pur lasciando sussistere il senso letterale o storico, spezza il nesso che lo lega alla prefigurazione, anch'essa reale, affermando in sostituzione dell'interpretazione prefigurale e accanto ad essa altre interpretazioni meramente astratte. Nel contrasto fra le due tendenze, che in complesso si concluse a favore dell'interpretazione vivacemente figurale, ebbe una parte decisiva Agostino, la cui spiritualità era di natura troppo vivace e storica per contentarsi dell'allegoria meramente astratta.

Che in Agostino visse tutta la tradizione antica si può vedere anche in questa occasione, nel suo uso della parola "figura." Essa indica un concetto di portata generale, con i molteplici aspetti desunti dalla tradizione: designa staticità e movimento, contorno e forma plastica, è impiegata per il mondo e la natura in generale e per il singolo oggetto, definisce l'esteriorità sensibile, accanto a "forma," "colore" e simili (*Epist.*, 120, 10 o 146, 3), ma anche ciò che è mutevole di contro all'Essere eterno; in questo senso egli interpreta I *Cor.*, 7, 31:

Peracto quippe iudicio tunc esse desinet hoc coelum et haec terra, quando incipiet esse coelum novum et terra nova. Mutatione namque rerum non omni modo interitu transibit hic mundus. Unde et apostolus dicit: Praeterit enim figura huius mundi, volo vos sine sollicitudine esse. Figura enim praeterit, non natura (*De civ.*, 20, 14).

[Quando il giudizio sarà compiuto anche il cielo e la terra cesseranno

²⁶ Girolamo dice polemicamente di Origene che egli è "allegoricus semper interpret et historiae fugiens veritatem... nos simplicem et veram sequamur historiam, ne quibusdam nubibus atque praestigiis involvamur" (*In Jer.*, 27, 3, 4; PL 24, 849 C). Interprete sempre allegorico che sfugge alla verità della Storia... noi invece preferiamo seguire la storia semplice e vera per non incappare in un fumoso ciarlatanismo. Sui rapporti degli alessandrini, e in particolare di Origene, con l'interpretazione figurale cfr. A. FRH. VON UNGERN-STERNBERG, *Der traditionelle alttestamentl. Schriftbeweis* ecc.; Halle 1913, pp. 154 sgg. Di Origene egli dice, p. 160: "Egli non viveva nel realismo biblico delle testimonianze della Scrittura."

di essere, ed un nuovo cielo ed una nuova terra cominceranno. Ma il mondo trapasserà nel mondo nuovo per trasformazione degli elementi senza loro totale distruzione. Perciò anche l'apostolo dice: La figura di questo mondo trapasserà, voglio che non ve ne diate pensiero: la figura passa, però, non la natura.]

"Figura" compare inoltre come simulacro pagano, come sogno o visione, come forma matematica: ci sono tutte le sfumature note. Ma il suo uso di gran lunga più frequente è quello che indica la profezia reale. Agostino riprende esplicitamente l'interpretazione figurale dell'Antico Testamento, la raccomanda con energia per la predica e per la missione (per esempio *De catichizandis rudibus*, 3, 6) e anche la svolge ulteriormente; nella sua opera troviamo al completo tutte le interpretazioni: l'arca di Noè è "praefiguratio Ecclesiae" (*De civ.*, 15, 27); Mosè è in vari modi "figura Christi" (per esempio *De civ.*, 10, 6 o 18, 11); il "sacerdotium" di Aronne è "umbra et figura aeterni sacerdotii" (*ivi*, 17, 6); Agar, la schiava, è figura dell'Antico Testamento, della "terrena Jerusalem," mentre Sara è figura del Nuovo Testamento, "supernae Jerusalem, civitatis Dei" (*ivi*, 16, 31; 17, 3; *Expos. ad. Gal.*, 40); Giacobbe ed Esaù, "figuram praebuerunt duorum populorum in Christianis et Iudeis" (*De civ.*, 16, 42); i re unti di Giuda "(Christi) figuram prophetica unctione gestabant" (*ivi*, 17, 4). E questi sono soltanto pochi esempi; tutto l'Antico Testamento, almeno nelle figure e nei fatti decisivi, è oggetto di unitaria interpretazione figurale; anche là dove le parole e le profezie letterali sono spiegate nel loro senso riposto, come per esempio il cantico di Anna (I *Sam.*, 2, 1-10) in *De civ.*, 17, 4, per lo più l'interpretazione non è soltanto allegorica, ma figurale; il cantico di ringraziamento di Anna per la nascita del figlio Samuele è spiegato come figura della trasformazione del vecchio regno e sacerdozio terrestre in quello nuovo, celeste, ed essa stessa diventa "figura Ecclesiae."

Agostino si oppone con la massima energia contro l'interpretazione puramente allegorica delle Sacre Scritture e contro l'opinione che l'Antico Testamento sia una sorta di scrittura ermetica, comprensibile soltanto mediante un'interpretazione che escluda il senso storico-letterale e l'intelligenza comune: ogni credente può penetrare come per gradi fino al suo eccelso contenuto:

Sancta Scriptura parvulis congruens nullius generis rerum verba vitavit, ex quibus quasi gradatim ad divina atque sublimia noster intellectus velut nutritus assurgeret,

[la Sacra Scrittura come suole adattarsi alla mente dei pargoli, così non disdegna parole di nessun genere, allo scopo di poter nutrire il nostro intelletto e di aiutarlo a salire gradualmente verso cose divine e sublimi],

egli dice (*De trin.*, 1, 2), e con riferimento anche più chiaro al problema figurale che qui discutiamo:

Ante omnia, frater, hoc in nomine Domini admonemus et praecipimus, ut quando auditis exponi sacramentum Scripturae quae gesta sunt, prius illud quod lectum est credatis sic gestum quomodo lectum est; ne subtrato fundamento rei gestae quasi in aere quacrat is aedificare (*Serm.*, 2, 6 sgg.).²⁷

[Anzitutto, fratelli, vi ammoniamo e ordiniamo in nome del Signore, che quando udite l'esposizione del mistero delle Scritture che narra di cose avvenute, crediate effettivamente nella verità storica dell'avvenimento di cui leggete, altrimenti, corrodendo le basi storiche di esso rischierete di costruire nel vuoto.]

Anche secondo la sua concezione, che da tempo era quella tradizionale, l'Antico Testamento è pura profezia reale; ed egli si richiama per questo, con maggiore energia di altri, ad alcuni passi delle epistole di Paolo su cui dovremo ritornare. Le osservazioni della legge, "quas tamquam umbras futuri saeculi nunc respuunt Christiani, id tenentes, quod per illas umbras figurate promittebatur" [che i cristiani ora respingono quali ombre dell'avvenire mantenendo però ciò che esse promettono loro figuramente], e i sacramenti, "quae habuerunt promissivas figuras" [che contengono figuramente delle promesse], sono da prendere alla lettera, e proprio nel senso che la loro indubitata realtà storico-corporea è stata sostituita dall'adempimento cristiano, inteso e rivelato non meno storicamente e spiritualmente, e, come vedremo tra poco, da una nuova promessa, più completa e più chiara; e quindi il cristiano deve attenersi "non ad legem operum, ex qua nemo iustificatur, sed ad legem fidei, ex qua iustus vivit" (*De spir. et litt.*, 14, 12) [non alla legge delle opere, poiché questa non giustifica nessuno, ma alla legge della fede, della quale vive il giusto]. Gli antichi ebrei,

quando adhuc sacrificium verum, quod fideles norunt, in figuris praenuntiabatur, celebrabant figuram futurae rei; multi scientes, plures ignorantes (*Enarr. in Psalm.*, 39, 12)

[quando ancora il sacrificio vero, noto ai fedeli, veniva preannunciato nelle figure, essi celebravano la figura d'un avvenimento futuro; molti di

²⁷ Cfr. anche *De civ.*, 15, 27; *ivi*, 20, 21 (su *Isaia*, 65, 17 sgg.).

loro erano consapevoli di ciò, ma più numerosi erano quelli che l'ignoravano];

gli odierni ebrei, e qui echeggia il tema che più tardi ricorrerà in tutta la polemica con gli ebrei,²⁸ nella loro ostinata cecità si rifiutano di riconoscerlo:

Non enim frustra Dominus ait Judaeis: si crederetis Moysi, crederetis et mihi; de me enim ille scripsit (*Giov.*, 5, 46): carnaliter quippe accipiendo legem, et eius promissa terrena rerum coelestium figuras esse nescientes (*De civ.*, 20, 28).

[Poiché il Signore non parlò invano quando disse agli ebrei: Se presterete fede a Mosè, crederete anche in me, giacché egli scrisse di me... essi però interpretarono carnalmente la legge senza comprendere che le promesse terrene non erano altro che figure delle cose celesti.]

Ma l'adempimento delle "cose celesti" non è ancora avvenuto; e appare quindi, in Agostino e anche più chiaramente in alcuni suoi predecessori, che la contrapposizione di due poli, figura e adempimento, è sostituita a volte da un'attuazione in tre gradi: la Legge o la storia degli ebrei come "figura" profetica per la venuta di Cristo; l'Incarnazione come adempimento di questa "figura"; e infine l'attuazione futura di questi avvenimenti come adempimento finale. "Vetus enim Testamentum est promissio figurata, Novum Testamentum est promissio spiritualiter intellecta," [L'Antico Testamento è promessa sotto forma di figura, il Nuovo Testamento è promessa compresa secondo lo spirito], si legge in *Serm.*, 4, 9, e anche più chiaramente (*Contra Faustinum*, 4, 2):

Temporalium quidem rerum promissiones Testamento Veteri contineri, et ideo Vetus Testamentum appellari nemo nostrum ambigit; et quod aeternae vitae promissio regnumque coelorum ad Novum pertinet Testamentum: sed in illis temporalibus figuras fuisse futurorum quae implerentur in nobis, in quos finis saeculorum obvenit, non suspicio mea, sed apostolicus intellectus est, dicente Paulo, cum de talibus loqueretur: Haec autem... (segue *I Cor.*, 10, 6 e 11).

²⁸ A. Rustow richiama la mia attenzione su questi versi, che si trovano in un dialogo religioso di carnevale di Hans Folz (circa 1500):

Hör Jud, so merk dir und verstee
Dass alle Geschicht der alten Ee
Und aller Propheten Red gemein
Ein Figur der neuen Ee ist allein.

[Ascolta ebreo, osserva e impara / Che ogni storia dell'Antico Testamento / E ogni discorso dei profeti / È soltanto una figura del Nuovo Testamento].

[Non c'è nessun dubbio per noi che l'Antico Testamento contenga promesse di cose temporali e che perciò si chiami Antico Testamento e che la promessa della vita eterna e il regno dei cieli appartenga al Nuovo Testamento; ma che nelle cose temporali vi fossero figure di avvenimenti futuri di cui saremmo stati l'adempimento noi, destinati ad andare incontro alla fine del mondo, non è mia arbitraria opinione, ma l'interpretazione degli apostoli, come dice Paolo, a proposito di queste cose: tutto ciò...]

Benché qui l'adempimento finale sia considerato immediatamente prossimo, è tuttavia chiaro che si tratta di due promesse, una apparentemente temporale, celata nell'Antico Testamento, ed una esplicitamente sovratemporale nel Vangelo. In tal modo la dottrina del quadruplice significato delle Scritture riceve un carattere molto più accentuatamente realistico e storicamente concreto, in quanto tre dei quattro significati acquistano un senso concretamente storico, e sono tra loro collegati, mentre soltanto uno resta puramente morale-allegorico, come spiega Agostino nello scritto *De gen. ad litt.*, 1, 1: "In libris autem omnibus sanctis intueri oportet, quae ibi aeterna intimentur (fine del mondo e vita eterna, senso analogico), quae facta narrentur (senso storico-letterale), quae futura praenuntientur (senso figurale strettamente inteso, nell'Antico Testamento la profezia reale della venuta di Cristo), quae agenda praecipiantur vel moneantur (senso morale)"; [In tutti i libri sacri bisogna prestare attenzione a ciò che in essi è legato alla vita eterna, a ciò che i fatti narrano, a ciò che annuncia avvenimenti futuri, agli ordini e ai consigli che si possono ricavare circa le nostre azioni].

Sebbene egli respinga lo spiritualismo astrattamente allegorico e tutta la sua interpretazione dell'Antico Testamento sia desunta dalla sua concreta storicità, Agostino possiede tuttavia un'idealità che trasferisce l'avvenimento concreto, per quanto esso sia interamente mantenuto, al di fuori del tempo, in quanto "figura," e nella prospettiva della sovratemporalità e dell'eternità. Queste idee erano implicite nell'oggetto dell'incarnazione del Verbo, erano suggerite dall'interpretazione figurale della storia, e si manifestarono molto presto; quando per esempio Tertulliano dice (*Adv. Marc.*, 3, 5) che in *Isaia*, 50, 6 "dorsum meum posui in flagella" [affidai il mio dorso alle percosse] (*Vulgata*: "corpus meum dedi percutientibus") il futuro è rappresentato come già avvenuto e il passato è rappresentato in senso figurale, egli aggiunge che in Dio non c'è alcuna "differentia temporis." Ma non pare che altri, fra i precursori e i contemporanei, abbiano sviluppato questa idea così profondamente e completamente come Agostino. Il contrasto che qui

Tertulliano avverte soltanto a causa della forma di perfetto dell'affermazione è sottolineato più volte e a fondo da Agostino; per esempio *De civ.*, 17, 8: "Scriptura Sancta etiam de rebus gestis prophetans quodammodo in eo figuram delineat futurorum"; [la Sacra Scrittura anche nelle profezie di cose avvenute delinea in certo modo una figura di cose future]; oppure, a proposito di una discrepanza fra il Salmo 113 *In exitu* e la narrazione corrispondente dell'*Esodo* (*Enarr. in Psalm.*, 113, 1):

ne arbitremini nobis narrari praeterita, sed potius futura praedici (...) ut id, quod in fine saeculorum manifestandum reservabatur, figuris rerum atque verborum praecurrentibus nuntiaretur.

[non crediate che noi narriamo cose passate, noi prediciamo il futuro... affinché ciò che si sarebbe dovuto rivelare soltanto alla fine dei secoli, venga annunciato in figure di eventi e di parole a coloro che precorsero gli eventi.]

E lo spirito in cui viene concepita l'omnitemporalità delle figure appare illuminato meglio che altrove in un passo che pure non si riferisce espressamente all'interpretazione figurale:

Quid enim est praescientia nisi scientia futurorum? Quid autem futurum est Deo qui omnia supergreditur tempora? Si enim scientia Dei res ipsas habet, non sunt ei futurae sed praesentes; et per hoc non praescientia, sed tantum scientia dici potest (*De div. quaest. ad simpl.*, II qu. 2 n. 2).

[Che altro vuol dire prescienza se non conoscenza del futuro? Ma cosa è mai il futuro per Dio che trascende ogni tempo? Se la scienza divina contiene queste cose, esse sono per lui il presente non il futuro, perciò non si può parlare di prescienza, ma di scienza, nel suo caso.]

Per le missioni del IV e del V secolo l'interpretazione figurale aveva grande utilità pratica; essa è continuamente impiegata nella predica e nell'insegnamento, anche se spesso è mescolata con interpretazioni puramente allegoriche o morali. Un manuale scolastico dell'esegesi figurale e morale sono le *Formulae spiritualis intelligentiae* del vescovo Eucherio di Lione, formatosi a Lerins (inizi del V secolo)²⁹; al VI secolo risalgono gli *Instituta regularia divinae legis* del *quaestor sacri palatii* Junilius (P.L. 68), versioni di uno scritto greco influenzato dalla scuola di Antiochia; nel primo capitolo si trova il seguente principio:

²⁹ *Corpus Vind.*, 31, cfr. LABRIOLLE, *op. cit.*, p. 567.

Veteris Testamenti intentio est Novum figuris praenuntiationibusque monstrare; Novi autem ad aeternae beatitudinis gloriam humanas mentes accendere.

[L'intento dell'Antico Testamento è di tendere verso il Nuovo Testamento per mezzo di figure ed anticipazioni; quello del Nuovo Testamento di infiammare le menti degli uomini alla gloria della beatitudine eterna.]

Un esempio pratico che mostra come l'ammaestramento figurale venisse impiegato nei confronti dei nuovi convertiti è dato per esempio dalla spiegazione del sacrificio pasquale nel secondo sermone del vescovo Gaudenzio da Brescia (P. 20, 855 A), che contiene un'espressione forse inconsapevole del prospettivismo temporale di queste interpretazioni, quando è detto che la "figura" (anteriore nel tempo) è non "veritas," ma "imitatio veritatis." Spesso si trovano anche interpretazioni figurali curiose e ricercate, e dappertutto s'immischia l'allegoria puramente astratta e morale; ma la concezione fondamentale, che l'Antico Testamento è una prefigurazione storicamente concreta del Vangelo, così nel suo insieme come nei principali esempi singoli, è diventata solida tradizione.

Torniamo qui nuovamente alla ricerca semantica e vediamo come "figura" sia arrivata al nuovo significato nei Padri della Chiesa. I primi scritti della letteratura antico-cristiana sono in greco, e la parola che in essi indica la "profezia reale" — per esempio nell'epistola di Barnaba — è τύπος. Ciò porta a supporre — e forse il lettore ci avrà già pensato leggendo alcune delle nostre citazioni, per esempio i passi di Lattanzio — che "figura" arrivasse al nuovo contenuto direttamente dal suo significato generale di "formazione," di "figura" in senso largo, e in realtà l'ipotesi è suggerita proprio dall'uso linguistico dei più antichi scrittori ecclesiastici latini: quando per esempio si trova spesso che persone o fatti dell'Antico Testamento "gerunt" o "gestant" "figuram Christi" ("Ecclesiae," "baptismi," ecc.) [portano, in loro una figura di Cristo, della Chiesa, del battesimo, ecc.], che il popolo ebreo "figuram nostram portat," [è figura di noi], che la Sacra Scrittura "figuram delineat futurorum" [delinea una figura di avvenimenti futuri], in questi casi la parola può essere tradotta con "figura" presa in senso generale. Ma intanto interviene anche l'idea dello σχῆμα, della perifrasi metaforico-retorica, del velame e della trasformazione e anche dell'inganno, secondo l'elaborazione della poesia e della retorica precristiana. Il contrasto fra "figura" e "veritas," l'interpretare ("exponere") e rivelare ("aperire,"

"revelare")³⁰ le figure, l'identificazione di "figura" e "umbra," di "sub figura" e "sub umbra" (per esempio "ciborum" o più in generale "legis," sotto la cui "figura" è celato qualche cosa di diverso, di futuro e di vero): tutto ciò rivela nel nuovo concetto di "figura," che è una "prae-figuratio," il sopravvivere dell'uso retorico-metaforico, con la sola differenza che dal mondo meramente nominalistico delle scuole retoriche e dal mito semigiocoso di Ovidio esso è passato nella sfera reale e in pari tempo spirituale, ossia esprime qualche cosa di autentico, di significativo e di esistenziale. Anche la contrapposizione di figure della parola e figure del contenuto, che abbiamo visto in Quintiliano, era stata ripresa nella distinzione fra "figurae verborum," parole profetiche, similitudini ecc., e "figurae rerum," profezie reali vere e proprie. Nello stesso tempo l'oscillazione della "potestas verbi" nel senso nuovo si è spinta molto oltre. Troviamo "figura" come "significato più profondo," per esempio in Sedulio ("ista res habet egregiam figuram," *Carm. Pasch.*, 5, 248 sgg. [questo fatto ha un significato straordinario]) e in Lattanzio (v. sopra p. 194); come "inganno" o "figura illusoria" (Filastrius, 61, 4 "sub figura confessionis christianae," [dando essi a credere di essere cristiani,] o Sulpicio Severo, *De vita b. Martini*, 21, 1, del diavolo, "sive se in diversas figuras spiritalis nequitiae transtulisset" [sia che si fosse trasformato in diverse figure di malvagità spirituale], o Leone il Grande, *Epist.*, 98, 3, PL 54, 955 A, "lupum pastorali pelle nudantes qua prius quoque figura tantummodo convincebatur obtectus" [strappando al lupo la pelle del pastore del quale aveva assunto or ora la figura proteggendosi sotto di essa in modo convincente]); come "discorso vuoto" o "ingannatore" ("per tot figuras ludimur," Prudenzio, *Peristeph.*, 2, 315, [ci prendono in giro con tutte queste figure] o Rufino, *Apol., adv. Hier.*, 2, 22, "qualibus (Ambrosium) figuris laceret" [figure con cui laceri Ambrogio]); anche come "discorso" o "parola" semplicemente ("te... incauta violare figura" Paolino di Nola, *Carm.*, 11, 12 [temevo di offenderti con un incauto discorso]); e infine anche in variazioni del nuovo significato che non consentono una traduzione adeguata: nel carme *De actibus apostolorum* del suddiacono Aratore, del VI secolo, PL 68, si trovano i versi "tamen illa figura, qua sine nulla vetus" (cioè *Veteris Testamenti*) "subsistit littera, hac melius novitate manet" (2, 361) [tuttavia quella figura senza la quale non una sola lettera dell'Antico Testamento esiste si adatta meglio ora alla novità del Nuovo

³⁰ Inoltre si trova naturalmente anche "claudere," come ricordo di *Isaia*, 22, 22 e *Apoc.*, 3, 7. Cfr. più tardi PETRUS LOMBARDUS, *In Ps.*, 146, 6 (PL 191, 1276) "*clausum Dei*," "ciò che Dio ha celato con l'oscurità dell'espressione" e prov. "*clus.*"

Testamento]; e all'incirca allo stesso tempo risale un passo dei carmi del vescovo Avito di Vienne (*Carm.*, 5, 254, MG Auct. ant. VI 2),³¹ dove si parla del giudizio universale: come Dio nell'uccisione dei primogeniti in Egitto ha risparmiato le case segnate di sangue, così egli voglia poi anche riconoscere i credenti dal segno dell'eucaristia e risparmiarli: "Tu cognosce tuam servanda in plebe figuram" [In quel popolo che deve essere salvato riconosci la tua figura]. Infine bisogna anche accennare che accanto alla contrapposizione fra "figura," da un lato, e adempimento, verità, dall'altro, appare anche un'altra contrapposizione, quella fra "figura" e "historia"; "historia," o anche "littera," è il senso letterale ovvero il fatto narrato; "figura" è lo stesso senso letterale o il fatto riferito all'adempimento futuro in esso celato, e anche questo è "veritas," così che qui "figura" appare dunque come termine intermedio fra "littera-historia" e "veritas." Qui "figura" è all'incirca equivalente a "spiritus" o "intellectus spiritalis," il quale è talvolta indicato anche con "figuralitas," come nel seguente passo della *Continetia Vergiliana* di Fulgenzio (90, 1): "sub figuralitate historiae plenum hominis monstravimus statum" [sotto la figura della storia abbiamo mostrato la piena condizione dell'uomo]. Naturalmente anche "figura" e "historia" possono spesso stare l'una per l'altra ("ab historia in mysterium surgere" [dalla storia sollevarsi al mistero] dice Gregorio Magno, *In Ezech.*, 1, 6, 3) e più tardi sia "historiare" che "figurare" significano "rappresentare figurativamente," "illustrare"; ma il primo verbo è usato soltanto nel senso letterale, l'altro anche in senso traslato per "interpretare allegoricamente."³²

"Figura" non è la sola parola usata in latino per la profezia reale; molto spesso si trovano le espressioni riprese dal greco "allegoria" e in particolare "typus"; "allegoria" indica in generale ogni significato più profondo, non soltanto la profezia reale. Tertulliano usa "allegoria" quasi come equivalente di "figura," ma molto più di rado, e in Arnobio (*Adv. nationes*, 5, 32) si trovano contrapposte "historia" e "allegoria"; "allegoria" era confortata anche da *Gal.*, 4, 24. Eppure "allegoria" non è sempre adoperata come equivalente di "figura," perché non abbraccia il contenuto di "figura" in senso proprio; non sarebbe possibile scrivere "Adam est allegoria Christi." Invece "typus" resta in secondo piano

rispetto a "figura" soltanto perché è parola straniera; ciò che d'altra parte è molto importante perché quanti parlavano latino (o più tardi una lingua romanza) sentivano in "figura," più o meno consapevolmente, tutti i concetti che erano racchiusi nell'evoluzione del suo significato, mentre "typus" restava un segno di derivazione estranea e non vitale. Per quanto poi riguarda le parole latine impiegate per "profezia reale" accanto a "figura" o in sua sostituzione, o che potevano adattarsi a quest'uso, esse sono le seguenti: "ambages," "effigies," "exemplum," "imago," "similitudo," "species" e "umbra." "Ambages" sta a sé perché è un peggiorativo; "effigies" è troppo ristretta, in quanto "copia," e a quanto pare dimostrò scarsa forza di espansione, anche rispetto a "imago": le altre rendono in vario modo il significato di "profezia reale," ma non in modo esauriente. Sono tutte usate saltuariamente, più spesso "imago" e "umbra." "Imagines," nell'uso assoluto senza genitivo, si chiamavano nelle case romane i ritratti degli antenati; nell'uso cristiano il termine fu applicato ai ritratti dei santi, così che l'evoluzione semantica di "imago" prese una direzione diversa; tuttavia l'uomo, secondo la *Vulgata*, era creato "ad imaginem Dei," e pertanto "imago" continuò per lungo tempo a far concorrenza a "figura," sia pure in quei soli passi delle epistole apostoliche (*Col.*, 2, 17; *Ebr.*, 8, 5 e 10, 1); ricorre molto spesso, ma si tratta piuttosto di un'accezione metaforica del concetto di profezia reale che di questo concetto stesso. In ogni caso nessuna di queste parole abbracciava così completamente come "figura" gli elementi del concetto: l'aspetto creativo-formativo, il mutamento nell'essere che resta se stesso, il gioco fra copia e originale; e non sorprende quindi che il termine di uso più frequente, più generale e più pregnante fosse "figura."

III. Origine e analisi dell'interpretazione figurale

Nell'ultimo capitolo ci siamo allontanati più volte, senza volerlo, dallo studio prettamente semantico; ciò perché lo stesso contenuto che la parola esprime negli scrittori patristici ha bisogno di essere spiegato. Questo contenuto è tale che si pone naturalmente il compito di esaminare meglio l'origine, di distinguerlo da contenuti affini e di esaminare la questione del suo significato storico e della sua efficacia storica.

Per giustificare l'interpretazione figurale i Padri della Chiesa si richiamano spesso ad alcuni passi della primitiva tradizione cristiana,

³¹ Citato secondo PL 59, 360 D.

³² Cfr. DU CANGE e DANTE, *Purg.*, X, v. 73 e XII, v. 22; ALANO DI LILLA, *De Planctu Naturae*, PL 210, 438 D.: si potrebbero trovare moltissimi passi del genere. AMYOT dice, *Them.*, 52: "La parole de l'homme ressemble proprement à une tapisserie historiée et figurée" [La parola dell'uomo somiglia veramente ad una tappezzeria istoriata e figurata].

derivanti per lo più dalle epistole di S. Paolo.³³ Il più importante è I *Cor.*, 10, specialmente v. 6 e 11, dove gli ebrei del deserto sono definiti τύποι ἡμῶν [figure di noi stessi], e dove della loro sorte è detto: ταῦτα δὲ τυπικῶς συνέβαινεν ἐκείνοις [queste cose accaddero loro come figure]; accanto a questo si trova spesso citato anche *Gal.*, 4, 21-31, dove Paolo spiega ai Galati da poco battezzati, che per influsso ebraico si vogliono far circoncidere, la differenza fra Legge e Grazia, fra Antico e Nuovo Patto, fra servitù e libertà, sulla base dell'opposizione fra Agar-Ismaele e Sara-Isacco, interpretando come profezia reale il racconto della Genesi in rapporto con *Isaia* 54, 1; o anche *Col.*, 2, 16 sgg., dove si tratta delle vivande rituali e dei giorni festivi degli ebrei, dei quali è detto che sono soltanto l'ombra di cose che dovevano avvenire, ma il corpo è Cristo; *Rom.*, 5, 12 sgg. e I *Cor.*, 15, 21, dove Adamo è detto τύπος del Cristo futuro, entrambe le volte con riferimento all'opposizione fra Legge e Grazia; II *Cor.*, 3, 14, dove si parla del velo, κάλυμμα, che è steso sulla Scrittura quando la leggono gli ebrei; e infine anche *Ebr.*, 9, 11 sgg., dove il sacrificio del sangue di Cristo è presentato come adempimento dell'antico sacrificio del Sommo Sacerdote.

Come si vede, sono quasi tutti passi di S. Paolo. Che l'interpretazione figurale avesse una funzione importante fin dal principio, nella missione, si può desumere anche da vari passi degli Atti degli Apostoli (per esempio 8, 32). Il procedimento più naturale ed esauriente sarebbe di intendere che i nuovi ebrei cristiani avessero ricercato nelle Sacre scritture ebraiche profezie di Gesù e conferme delle sue opere e che avessero lasciato nella tradizione le interpretazioni così trovate; tanto più che per essi era corrente l'idea che il Messia sarebbe stato un secondo Mosè, che il riscatto da lui operato sarebbe stato un secondo esodo dall'Egitto, nel quale si sarebbero ripetuti i miracoli del primo.³⁴ Ma l'esame dei passi sopra citati, soprattutto se visti nell'insieme dell'opera di Paolo, indica che in lui quelle concezioni ebraiche erano connesse con uno spirito assolutamente opposto al cristianesimo ebraico, e dal quale essi traggono proprio il loro significato peculiare. I passi delle epistole apostoliche che contengono interpretazioni figurali sono scritti tutti nel vivo della lotta per la missione pagana, spesso addirittura

con un fine difensivo e polemico contro gli attacchi degli ebrei cristiani e le loro persecuzioni; ed hanno quasi tutti lo scopo di spogliare l'Antico Testamento del suo carattere normativo e di concepirlo come mera ombra del futuro. Tutta l'interpretazione figurale verte sul fondamentale tema paolino dell'opposizione fra Legge e Grazia, fra la giustificazione attraverso le opere e la fede: l'antica legge è superata e accantonata, essa è ombra e τύπος; la sua fedeltà alla legge è diventata inutile e rovinosa da quando Cristo col suo sacrificio ha portato l'adempimento e il riscatto; non le opere conformi alla legge giustificano il cristiano, ma la fede; e nel suo senso ebraico e giudaistico della legge l'Antico Testamento è la lettera che uccide, mentre i veri cristiani servono il Nuovo Patto, lo spirito che rende vivi; questa era la dottrina di Paolo, e il fariseo di un tempo, lo scolaro di Gamaliele, interroga con insistenza proprio l'Antico Testamento per trovarvi sostegno per le sue idee. Per lui esso si trasforma tutto da un libro di Legge e da una storia di Israele in una sola grande promessa e nella preistoria di Cristo, dove nulla ha un significato definitivo ma tutto è un'anticipazione che ora si è adempiuta; dove tutto è "scritto per noi" (I *Cor.*, 9, 10, cfr. *Rom.*, 15, 4), e dove appunto i fatti, i sacramenti e le leggi più importanti e più sacri sono anticipazioni e figurazioni provvisorie di Cristo e del Vangelo: "et enim Pascha nostrum immolatus est Christus" (I *Cor.*, 5, 7) [E anche Cristo, nostra Pasqua, fu immolato].³⁵

In questo modo il suo spirito, che congiungeva esemplarmente le forze pratico-politiche della fede con quelle poeticamente creatrici, trasformava la concezione ebraica della resurrezione di Mosè nel Messia in un sistema di profezia reale in cui il risorto adempie e supera in pari tempo l'opera del precursore; e così l'Antico Testamento guadagnava in nuova attualità drammatico-concreta ciò che perdeva di forza di legge e di peculiarità storico-popolare. Paolo non fece un'interpretazione continuata dell'Antico Testamento, ma i pochi passi sull'esodo dall'Egitto, su Adamo e Cristo, su Agar e Sara ecc. rivelano a sufficienza quale fosse la sua concezione. Le successive lotte attorno all'Antico Testamento provvidero affinché la sua concezione e la sua interpretazione non andassero perdute; è vero che l'influsso degli ebrei cristiani fedeli alla legge diminuì rapidamente, ma in compenso si rafforzò l'opposizione degli avversari che volevano mettere del tutto da parte l'Antico Testamento o darne soltanto un'interpretazione astrattamente allegorica, in un modo che avrebbe privato il cristianesimo del

³³ Anche nei sinottici non mancano del tutto accenni di carattere real-prophetico; per esempio quando Gesù si paragona a Giona, *Matt.*, 12, 39 sgg., *Luc.*, 11, 29 sg. Nel Vangelo di Giovanni si può ricordare 4, 46. Ma in confronto a quelli delle epistole apostoliche questi sono soltanto deboli riccheggianti.

³⁴ Devo questi cenni a R. Bultmann; per il momento la bibliografia specialistica non mi è accessibile. Cfr. tra l'altro 5 *Mos.*, 18, 15; *Giov.*, 1, 45; 6, 26 sgg.; *Act. Apost.*, 3, 22 sgg.

³⁵ SEDULIO, *Eleg.*, 1, 87: "Pellitur umbra die, Christo veniente figura" [L'ombra è scacciata dal giorno; la figura dall'arrivo di Cristo].

contesto della storia universale provvidenziale, della concretezza intimamente reale e quindi anche, in parte, della sua grande e generale forza di convinzione. In questa lotta contro quanti spregiavano o svuotavano l'Antico Testamento il metodo della profezia reale si dimostrò nuovamente efficace e si affermò proprio nel senso della promessa cristiana.

A questo proposito va ricordato anche un altro punto, che nella successiva, larga diffusione del cristianesimo acquistò importanza soprattutto nella parte occidentale e settentrionale dei paesi mediterranei. Attraverso l'interpretazione figurale l'Antico Testamento si trasformò, come si è detto, da un libro di legge e da una storia del popolo d'Israele in una serie di figure di Cristo e della redenzione, quale la troviamo più tardi nella processione dei profeti del teatro medioevale o nelle raffigurazioni cicliche della plastica medioevale nell'Europa occidentale e centrale. In questa forma e in questo contesto, dal quale erano scomparsi la storia nazionale e il carattere etnico ebraici, l'Antico Testamento poteva essere accolto, per esempio, dai popoli celtici e germanici; esso era una parte componente dell'universale religione della redenzione, e un pezzo necessario della visione della storia universale, tanto grandiosa quanto unitaria, che ad essi veniva trasmessa insieme con questa religione. Nella sua forma originaria, come libro di leggi e storia di un popolo così estraneo e lontano, esso sarebbe rimasto inaccessibile per loro. Questa, senza dubbio, è una constatazione *a posteriori*, che certo non si presentava ai primi apostoli fra i pagani e ai primi Padri della Chiesa. Essi non dovettero neppure affrontare tanto presto il problema perché i primi pagani convertiti vivevano fra gli ebrei della diaspora e, grazie al considerevole influsso esercitato da questi ultimi e alla grande recettività della popolazione ellenistica del tempo per le esperienze religiose, avevano avuto una lunga familiarità con la storia e la religione degli ebrei. Ma quella osservazione non è meno importante per il fatto che poteva essere fatta solo retrospettivamente. L'Antico Testamento, come storia ebraica e legge ebraica, ha preso vita molto tardi nel cristianesimo europeo, solo dopo la Riforma; dapprima esso arrivò ai popoli convertiti come "figura rerum" e profezia reale, come preistoria di Cristo, e trasmise loro in tal modo un concetto fondamentale della storia universale che aveva un'alta forza di penetrazione appunto perché era così strettamente legato con la fede e che rimase l'unico in vigore per quasi un millennio. Ma a cagione di ciò il tipo di concezione contenuto nell'interpretazione figurale doveva diventare uno dei principali elementi strutturali della sua immagine della realtà e della storia, e anzi della sua concretezza. Questa considerazione ci

porta ad affrontare il secondo dei compiti enunciati all'inizio del capitolo, cioè a definire più esattamente l'interpretazione figurale e a distinguere da altre forme d'interpretazione affini.

L'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali; essi sono contenuti entrambi, come si è già sottolineato più volte, nella corrente che è la vita storica, mentre solo l'intelligenza, l'"intellectus spiritualis," è un atto spirituale; un atto spirituale che considerando ciascuno dei due poli ha per oggetto il materiale dato o sperato dell'accadere passato, presente o futuro, non concetti o astrazioni; questi sono affatto secondari perché anche la promessa e l'adempimento sono fatti reali e storici che in parte sono accaduti nell'incarnazione del Verbo, in parte accadranno nel suo ritorno. È vero che nelle concezioni dell'adempimento finale intervengono anche elementi puramente spirituali, perché "il mio regno non è di questo mondo"; ma sarà pur sempre un regno reale, non una costruzione astratta e sovrasensibile; questo mondo perirà soltanto come "figura," non perirà la sua "natura" (cfr. sopra, pp. 196-97), e la carne risorgerà. L'interpretazione figurale pone dunque una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga. Ma essa è nettamente distinta dalla maggior parte delle altre forme allegoriche a noi note in virtù della pari storicità tanto della cosa significante quanto di quella significata. Nella loro grande maggioranza le allegorie che si trovano nella letteratura o nelle arti plastiche rappresentano per esempio una virtù (come la sapienza) o una passione (invidia) o un'istituzione (diritto), o in ogni caso la sintesi più generale di un fenomeno storico (la pace, la patria): mai la piena storicità di un fatto determinato. Sono di questo genere le allegorie della tradizione tardo-antica e medioevale che dalla *Psicomachia* di Prudenzio,³⁶ per esempio, va fino ad Alano di Lilla e al Roman de la Rose. Allo stesso modo, o se si vuole all'inverso, si svolgono le interpretazioni allegoriche di fatti storici,³⁷ che di solito vengono spiegati come occulte rappresentazioni di dottrine filosofiche. Era di questo

³⁶ Esempi per l'interpretazione figurale, che però a quanto sembra non sono stati valutati e spiegati, si trovano anche in Prudenzio, nel *Dittocheon*, PL 60, pp. 90 sgg.

³⁷ Comprendendo in essi tanto fatti propriamente storici quanto fatti leggendari e mitici: dal nostro punto di vista è indifferente che l'oggetto da interpretare sia storico o sia soltanto considerato tale.

tipo il metodo allegorico con cui l'interpretazione figurale restò in continua concorrenza nell'esegesi della Bibbia: il metodo di Filone³⁸ e della scuola catechetica di Alessandria da lui influenzata. Esso si fonda su una tradizione che allora era già molto antica e largamente diffusa. Da gran tempo varie scuole filosofiche si erano impadronite con fini illuministici dei miti greci, in particolare di quelli omerici ed esiodei, e li avevano interpretati come rappresentazioni dissimulate dei propri sistemi fisico-cosmologici; più tardi si aggiunsero altri influssi diversi, non più solamente illuministici, ma anche etici, mistici e metafisici; tutte le numerose sette e dottrine segrete della tarda antichità coltivavano l'interpretazione allegorica di miti, segni e testi, facendo passare sempre più in secondo piano il lato fisico e cosmologico rispetto a quello morale e mistico. Lo stesso Filone, che secondo la tradizione costruì la sua filosofia come commento alla Sacra Scrittura, ne interpretava i vari fatti come le diverse fasi dello stato dell'anima e del suo rapporto col mondo intelligibile; nelle sorti di Israele, nel loro complesso, come in quelle delle singole figure egli vedeva contenuto allegoricamente il movimento dell'anima colpevole, bisognosa di salvezza, nella caduta, nella speranza e nella redenzione finale. Come si vede, questa è un'interpretazione puramente spirituale ed extrastorica. Nella tarda antichità essa ebbe grandissima influenza, se non altro perché a sua volta essa era soltanto la forma più elevata di un grandioso movimento spiritualistico che aveva il suo centro ad Alessandria; non soltanto i testi e i fatti, ma anche i fenomeni immediati del mondo naturale, come le stelle, gli animali, le pietre, venivano spogliati a quel tempo della loro realtà sensibile e intesi allegoricamente, talvolta anche un po' figuramente. Il metodo spiritualistico-morale-allegorico fu ripreso dalla scuola catechetica di Alessandria, trovò un notevole rappresentante in Origene e fu continuato nel medioevo, come è noto, accanto a quello figurale. Eppure esso è nettamente distinto da quest'ultimo, benché ci fossero varie forme miste. Anch'esso trasforma l'Antico Testamento; anche in esso la legge e la storia d'Israele perdono la loro impronta nazionale e popolare; ma al suo posto subentra una costruzione dottrinale mistica o etica e il testo viene molto più privato della sua concretezza e svuotato storicamente. Questo tipo d'interpretazione conservò a lungo le sue posizioni e nella dottrina dei quattro significati delle Scritture determinò in tutto e per tutto uno dei quattro sensi, quello morale, e spesso anche un altro, quello analogico. Eppure io credo, senza tuttavia

poterlo dimostrare rigorosamente, che da solo, ossia senza l'appoggio dell'interpretazione figurale, esso non avrebbe acquistato influenza sui popoli convertiti. La sua efficacia contiene sempre qualche cosa di erudito e di mediato, e anche di astruso, quando non interviene qualche mistico notevole a infondergli vigore. Per la sua origine e per la sua natura esso è ristretto a una cerchia relativamente piccola di persone colte e iniziate, le sole che vi possono trovare soddisfazione e nutrimento. La profezia reale figurale invece, che aveva tratto per necessità il suo valore attuale da una situazione storica determinata, dal distacco del cristianesimo dal giudaismo e dalle condizioni date della missione fra i pagani, aveva una funzione storica: essa si conquistava la fantasia e gli intimi sentimenti dei popoli grazie al potere di penetrazione che è insito in un'interpretazione unitaria e finalistica della storia universale e dell'ordine provvidenziale del mondo. Col suo successo essa apriva la strada anche a forme meno concrete di allegoresi, come quella alessandrina. Ma per quanto questo e altri metodi esegetici spiritualistici siano forse più antichi di quello figurale degli apostoli e dei Padri della Chiesa, essi sono tuttavia innegabilmente forme tarde, mentre l'interpretazione figurale con la sua viva storicità, pur senza essere certo alcunché di primitivo e di originario, rappresentava sempre un nuovo inizio e una nuova nascita.

Oltre alla forma allegorica testé considerata ci sono altri modi di rappresentare una cosa per mezzo di un'altra, che potrebbero essere paragonati alla profezia figurale: le cosiddette forme simboliche o mitiche che sono spesso considerate tipiche delle civiltà primitive e che comunque s'incontrano spesso in queste civiltà; su di esse sono venuti alla luce molti materiali, negli ultimi tempi, e il lavoro di cernita e di valutazione è ancora in fase così arretrata, che se ne deve parlare con cautela. L'aspetto caratteristico di queste forme, che furono riconosciute e descritte per la prima volta dal Vico, è che l'oggetto significato deve essere sempre qualche cosa di estremamente importante e sacro per gli interessati, determinante per la loro vita e il loro pensiero, e che esso non è soltanto espresso e per così dire imitato nel segno, nel simbolo, ma è ritenuto presente e contenuto in esso, così che il simbolo stesso può rappresentare l'oggetto agendo e soffrendo; un'influenza esercitata su di esso è considerata come un'influenza sull'oggetto simboleggiato e in questa sua qualità gli sono attribuiti poteri magici. Queste forme simboliche o mitiche esistevano ancora nei paesi mediterranei della tarda antichità, ma per lo più avevano perduto la loro forza magica e si erano attenuate in allegorie; proprio come i resti che ne sopravvivono nelle nostre civiltà moderne, per esempio nei simboli giuridici, nell'a-

³⁸ In proposito v. da ultimo E. BRÉHIER, *Les idées philosophiques de Philon d'Alessandrie*, 2 ediz., Paris 1925, pp. 35 sgg.

raldica e nei segni della sovranità; è vero, d'altronde, che nella tarda antichità come anche oggi nuovi contenuti universalmente validi si creano sempre nuovi simboli con forza magico-realistica. Le forme simboliche o mitiche hanno molti punti di contatto con l'interpretazione figurale; al pari di questa esse pretendono di interpretare e ordinare la vita nel suo complesso, e sono pensabili soltanto nell'ambito di sfere religiose o affini; ma appaiono subito evidenti anche le differenze. Nel simbolo è necessariamente implicata una forza magica, nella "figura" no; questa a sua volta deve essere sempre storica, il simbolo no. Ovviamente anche il cristianesimo ha simboli magici; ma la "figura" come tale non appartiene ad essi.³⁹ In realtà le due forme sono quanto mai diverse in quanto la profezia reale si riporta all'interpretazione storica, ed è essenzialmente interpretazione di un testo, mentre il simbolo è un'interpretazione immediata della vita e, all'origine, soprattutto della natura. In questa contrapposizione l'interpretazione figurale è quindi un prodotto di civiltà tarde, molto più mediato, complicato e carico di storia che il simbolo o il mito; anzi da questo punto di vista essa contiene qualche cosa di antichissimo, giacché occorre che un'alta civiltà arrivasse alla sua fase culminante e che già sotto certi aspetti fosse superata per poter produrre un fenomeno come l'interpretazione figurale.

Così delimitata, rispetto all'allegoria da un lato e rispetto alle forme mitico-simboliche dall'altro, la profezia figurale si presenta sotto un duplice aspetto: nuova e giovanile in quanto interpretazione — sicura nelle sue finalità, creatrice e concreta — della storia universale; antichissima in quanto tarda esegesi di un testo venerando, cresciuto nei secoli e carico di storia. L'aspetto vivace e giovanile le dette la forza di convinzione quasi inaudita con cui essa conquistò non soltanto le tarde civiltà del Mediterraneo, ma anche i popoli relativamente giovani dell'occidente e del nord; quello primitivo trasmise a questi popoli e alla loro comprensione storica un elemento singolarmente recondito che ora noi cerchiamo di spiegarci più a fondo. La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia; ma in questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da

venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento pieno e reale e definitivo. Ciò non vale soltanto per la prefigurazione dell'Antico Testamento, che annuncia l'Incarnazione e la proclamazione del Vangelo, ma anche per queste, che infatti non sono ancora l'adempimento finale e a loro volta sono la promessa della fine dei tempi e del vero regno di Dio. Così l'avvenimento, in tutta la sua realtà concreta, resta pur sempre una similitudine, occulta e bisognosa di interpretazione, sebbene la direzione generale dell'interpretazione sia data dalla fede. In questo modo ogni avvenimento terreno non consegue la portata praticamente definitiva che è propria tanto della concezione ingenua quanto di quella modernamente scientifica del fatto compiuto: esso resta aperto e dubbio, si riferisce a qualche cosa che è ancora celato, e la posizione dell'uomo vivente nei suoi riguardi è quella della prova, della speranza, della fede e dell'attesa. La provvisorietà degli avvenimenti nella concezione figurale è anche radicalmente diversa da quella implicita nella concezione moderna dell'evoluzione storica: mentre in questa la provvisorietà degli avvenimenti è oggetto di un'interpretazione progressiva e graduale sulla linea orizzontale, mai interrotta, degli avvenimenti successivi, in quella l'interpretazione è sempre oggetto d'indagine dall'alto, verticalmente, e i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto ma staccati l'uno dall'altro, visti isolatamente, in considerazione di un terzo fatto promesso e ancora avvenire. E mentre nella concezione moderna dello sviluppo il fatto è sempre autonomamente assicurato, ma l'interpretazione è decisamente incompleta, nell'interpretazione figurale il fatto resta sottoposto a un'interpretazione che nel complesso è già assicurata: essa si orienta secondo un modello del fatto che è riservato al futuro e che finora è stato soltanto promesso. Questa formulazione, che ricorda idee platonizzanti, del modello situato nel futuro e imitato nelle figure — si pensi all'espressione "imitatio veritatis," cfr. sopra, p. 202 — ci porta ancora oltre. Ogni modello futuro, benché ancora incompiuto come fatto, è infatti già completamente adempiuto in Dio, e lo è stato da sempre nella sua provvidenza. Le figure, in cui Dio lo ha celato, e l'Incarnazione, nelle quali egli ha rivelato il suo intendimento, sono quindi profezie di qualche cosa che esiste in ogni tempo e che soltanto agli uomini resta ancora celato finché verrà il giorno che essi vedranno spiritualmente e fisicamente, "revelata facie," il Redentore. Le figure dunque non sono soltanto provvisorie; in pari tempo esse sono anche la forma provvisoria di alcunché di eterno e sovratemporale; non si riferiscono soltanto al futuro pratico ma anche, da sempre, all'eternità e sovratemporalità; si riferiscono a qualche cosa che va interpretato, che

³⁹ Ci sono molte forme intermedie, che sono tanto figura che simbolo; in particolare l'eucaristia con la presenza reale di Cristo, e anche la Croce come albero della vita, "arbor vitae crucifixae," di cui è nota l'importanza (all'incirca dal carne *De Cruce* del IV secolo, cfr. LABRIOLLE, *op. cit.*, p. 424, fino allo spiritualista francescano Ubertino da Casale, a Dante, e oltre).

si adempirà nel futuro pratico ma che è sempre già adempiuto nella provvidenza divina, nella quale non c'è differenza di tempi; questo eterno è già figurato in esse, ed esse sono dunque tanto realtà provvisoria e frammentaria quanto realtà sovratemporale dissimulata. Ciò appare soprattutto evidente nel sacramento del sacrificio, nella Cena, "pascha nostrum," che è "figura Christi."⁴⁰ Questo sacramento, che è tanto figura come simbolo, e che era esistito storicamente da lungo tempo, fin dalla sua prima istituzione nell'Antico Testamento, mostra nella massima purezza l'aspetto concretamente presente, provvisorio e recondito come pure quello eterno e sovratemporale che è insito nelle figure.

IV. Sulla rappresentazione figurale nel medioevo

L'interpretazione figurale o, perché la definizione sia più completa, la concezione figurale degli avvenimenti ebbe una larga diffusione e una profonda influenza fino al medioevo e oltre. La cosa non è sfuggita agli studiosi; non soltanto opere teologiche che trattano della storia dell'ermeneutica, ma anche le ricerche di storia dell'arte e della letteratura si sono imbattute in rappresentazioni figurali e le hanno discusse. Ciò vale soprattutto, naturalmente, per la storia dell'arte nel campo dell'iconografia medievale e per la storia della letteratura nel campo del dramma religioso medievale. Ma a quanto pare non si è

⁴⁰ Lo scritto *De sacramentis* (IV secolo), nel canone romano della messa, in luogo della preghiera *Quam oblationem* dà il seguente testo: "Fac nobis... hanc oblationem ascriptam, ratam, rationabilem, acceptabilem, quod figura est corporis et sanguinis Christi. Qui pridie..." [Fa' che questa nostra offerta sia consacrata, approvata, razionale ed accettabile poiché è figura del corpo e del sangue di Cristo.] Vedi in proposito F. CABROL, in *Liturgia*, publiée sous la direction de l'abbé R. Aigrain, Paris 1931, p. 543. Cfr. inoltre un testo molto più tardo, il *Rhythmus ad Sanctam Eucharistiam* (XIII secolo):

Adoro te devote, latens deitas,
Quae sub his figuris vere latitas...;
[Devotamente Ti adoro, divinità nascosta
che veramente Ti celi sotto queste figure...]

e più tardi:

Jesu quem velatum nunc adspicio,
Oro fiat illud quod tam sitio,
Ut te revelata cernens facie
Visu sim beatus tuae gloriae.
[O Gesù che ora mi appari velato,
vorrei che accadesse ciò che ardentemente desidero,
che vedendoti senza velo
possa bearmi al cospetto della tua gloria.]

colto il lato peculiare del problema; la struttura figurale o tipologica o real-prophetica non viene nettamente distinta da altre forme, allegoriche o simboliche, di rappresentazione. Uno spunto nel senso giusto si trova nell'istruttiva dissertazione di T. C. Goode su Gonzalo de Berceo, *El Sacrificio de la Misa* (Washington, The Catholic University of America, 1933); e una visione chiara dei fatti, ma senza riferimenti alle questioni di fondo, offre H. Pflaum che già nel suo scritto sulla disputa religiosa nella poesia europea del medioevo [*Die religiöse Disputation in der europäischen Dichtung des Mittelalters*] (Genève-Firenze 1935) si era trovato di fronte al problema figurale; recentemente (*Romania*, LXIII, 519 sgg.) egli ha correttamente interpretato alcuni versi antico-francesi fraintesi dall'editore e ha restituito il testo sulla base della sua giusta comprensione di *figure*. Forse altri contributi mi sfuggono," ma certo una trattazione approfondita del problema non esiste: eppure essa mi sembra indispensabile per poter capire quella mescolanza di senso della realtà e di spiritualità, per noi così difficilmente accessibile, che caratterizza il medioevo europeo.⁴² L'interpretazione figurale restò operante nella maggior parte dei popoli europei fino al XVIII secolo; se ne trovano le tracce non solo in Bossuet, come è ovvio, ma ancora secoli più tardi negli scrittori religiosi che il Groethuysen cita nel suo libro sulla nascita dello spirito borghese in Francia.⁴³ Una visione chiara della sua sostanza e quindi una chiara distin-

⁴¹ Molti accenni si trovano in E. GILSON, *Les idées et les lettres*, partic. pp. 68 sgg. e 155 sgg. Anche nel saggio *Le moyen âge et l'histoire* (nel suo libro *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris 1932) il Gilson accenna al figurismo della filosofia della storia medievale, ma senza insistervi perché a lui interessa principalmente di rintracciare nel medioevo le radici delle concezioni moderne. Per il dramma religioso tedesco cfr. anche T. WEBER, *Die Praefigurationen im geistlichen Drama Deutschlands*, Diss. Marburg 1909, e L. WOLFF, *Die Verschmelzung des Dargestellten mit der Gegenwartswirklichkeit im deutschen geistlichen Drama des Mittelalters*. "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte," 7, pp. 267 sgg. Su elementi figurali del personaggio di Carlo nella *Chanson de Roland* cfr. il noto saggio di A. PAUPHILET, in "Romania," LIX, specialmente pp. 183 sgg.

⁴² Esistono naturalmente numerose analisi del quadruplice significato, ma esse non mettono in luce ciò che mi sembra essenziale. È naturale che la teologia medioevale distingua chiaramente le varie forme di allegoria (per esempio PETRUS COMESTOR nel prologo della *Historia scolastica*), ma attribuisca a questa distinzione un valore soltanto tecnico, per così dire, non sostanziale. Ma anche un notevole teologo moderno come il padre domenicano MANDONNET, che nel suo libro *Dante le théologien* (Paris 1935, pp. 163 sgg.) delinea una storia del simbolismo, considera la conoscenza di queste distinzioni semplicemente come un presupposto tecnico per la comprensione del testo, senza prestare attenzione alle diverse strutture della concezione della realtà che vi sono contenute.

⁴³ Indubbiamente a quel tempo la base dell'interpretazione figurale era già andata distrutta, spesso anche i religiosi non la capivano più. Come informa il Mâle (*L'Art religieux du 12^e siècle en France*, 3 ediz. 1928, p. 391), il Montfaucon interpretava come re merovingi le figure dell'Antico Testamento schierate ai lati di alcuni portali di chiese.

zione dalle forme affini ma diversamente strutturate renderebbe nel complesso più acuta e più profonda la comprensione di documenti tardo-antichi e medievali e servirebbe anche a risolvere difficoltà particolari. I temi che ricorrono così spesso sugli antichi sarcofaghi cristiani e nelle catacombe non saranno figure della resurrezione? Oppure, per citare un esempio dalla grande e importante opera del Mâle, la leggenda di Maria Egiziaca del museo di Tolosa, da lui descritta (*op. cit.*, pp. 240 sgg.), non sarà una figura del popolo d'Israele che muove dall'Egitto, e non andrà pertanto interpretata nel senso che nel medioevo generalmente si dava del salmo *In exitu Israel de Aegypto*?

Ma le interpretazioni particolari non esauriscono il significato della concezione figurale. A nessuno studioso del medioevo può sfuggire che essa costituisce la base generale dell'interpretazione medioevale della storia, e che spesso essa interviene anche nell'intendimento della semplice realtà quotidiana. Tutto l'analogismo che penetra in ogni campo dell'attività spirituale del medioevo è strettissimamente collegato con la struttura figurale: l'uomo stesso, come immagine di Dio, acquista nell'interpretazione della trinità, da Agostino, *De trinitate*, fino all'incirca a Tommaso, *S. th.* 1, 45, 7, il carattere di una "figura trinitatis." Non mi è del tutto chiaro fino a che punto le concezioni estetiche siano determinate figuramente: ossia fino a che punto l'opera d'arte sia vista come "figura" di una realtà non ancora raggiunta e adempiuta. Nel medioevo la questione dell'imitazione artistica della natura suscitava poco interesse teorico; e tanto più dominava, in compenso, l'idea che l'artista, quasi figura di Dio creatore, attuasse un modello vivente nel proprio spirito.⁴⁴ È chiaro che queste sono idee di origine neoplatonica. Nei testi di cui attualmente dispongo — mancano le opere principali della letteratura specialistica — non trovo alcun dato decisivo per stabilire in che misura questo modello e l'opera d'arte che ne nasce siano figure di una realtà e verità che ha in Dio il suo adempimento. Ma voglio citare alcuni passi che mi trovo casualmente sottomano e che in qualche modo accennano in quella direzione. In un articolo sulle

raffigurazioni dei capitelli dell'abbazia di Cluni (*Deutsche Vierteljahrschrift*, 7, p. 264) L. Schrade cita una spiegazione di Remigio di Auxerre per la parola "imitari": "scilicet persequi, quia veram musicam non potest humana musica imitari" [cioè venir dietro, poiché la musica umana non può imitare la vera musica]. Al fondo di questa spiegazione c'è certamente l'idea che la pratica artistica è imitazione o ombra-tila raffigurazione di una realtà vera e anch'essa sensibile (la musica dei cori celesti). Nel *Purgatorio* Dante loda le opere d'arte create da Dio stesso, che rappresentano esempi di virtù e di vizi, per la loro compiuta verità sensibile, di fronte alla quale l'arte umana e persino la natura impallidiscono (*Purg.*, X e XII); la sua invocazione ad Apollo (*Par.*, I) contiene i versi:

O divina virtù, se mi ti presti
Tanto che l'ombra del beato regno
Segnata nel mio capo io manifesti...

(vv. 22-24)

Qui la sua poesia è definita come un'"ombra" della verità impressa nel suo spirito, e la sua teoria dell'ispirazione contiene a volte espressioni che possono essere spiegate nello stesso senso. Tutti questi sono soltanto accenni: uno studio che cercasse di mettere in chiaro il rapporto fra motivi neoplatonici e figurali nell'estetica del medioevo dovrebbe poggiare su una più larga base di materiali. Ma questa discussione avrà almeno mostrato che è molto proficuo distinguere radicalmente la struttura figurale da altre forme di immagini. All'ingrosso si può affermare che in Europa il metodo figurale risale a influssi cristiani, quello allegorico a influssi antico-pagani, e anche che il primo è per lo più applicato a soggetti cristiani, l'altro preferibilmente a soggetti antichi. Non sarà neppure sbagliato dire che la concezione figurale è in prevalenza cristiano-medioevale, mentre quella allegorica, che prende per modelli autori pagani della tarda antichità o autori non intimamente cristianizzati, tende a manifestarsi allorché si rafforzano gli influssi antichi, pagani o fortemente mondani. Ma queste osservazioni sono troppo generali e imprecise, perché la grande massa di fenomeni in cui per un millennio le civiltà si compenetrano non ammette ripartizioni così semplici. Ben presto s'interpretano figuramente anche temi profani e pagani; Gregorio di Tours, per esempio, usa la leggenda dei Sette dormienti come figura della Resurrezione, così come di solito vengono interpretati il risveglio di Lazzaro e il salvataggio di Giona

In una lettera di Leibniz a Burnett (1696, edizione Gerhardt III, 306) si trova il passo seguente: "M. Mercurius van Helmont croyait que l'âme de Jesus Christ était celle d'Adam, et que l'Adam nouveau réparant ce que le premier avait gasté c'était le même personnage qui satisfaisait à son ancienne dette. Je crois qu'on fait bien de s'épargner la peine de réfuter de telles pensées" [Mercurio van Helmont credeva che l'anima di Gesù Cristo fosse quella d'Adam, e che il nuovo Adamo che rimetteva in sesto ciò che il primo aveva guastato era lo stesso personaggio venuto a pagare il debito contratto. Non vale nemmeno la pena di confutare asserzioni similil].

⁴⁴ Tommaso dice dell'architetto "quasi idea" (*Quodlibetales*, IV, 1, 1). Cfr. in proposito PANOFSKY, *Idea*, Leipzig 1924, pp. 20 sgg. e nota a p. 85; inoltre anche la citazione di Seneca nella nostra nota 15).

dalla balena. Nell'alto medioevo vengono ammessi nell'interpretazione figurale le Sibille, Virgilio e le figure dell'*Enaide*, e persino personaggi del ciclo bretone (per esempio Galaad nella *Queste del Saint Graal*), e sorgono i più svariati intrecci di forme figurali, allegoriche e simboliche. Tutte queste forme si trovano anche, riferite a temi antichi così come a quelli cristiani, nell'opera che conclude e riassume la civiltà medievale, nella *Divina Commedia*. Ma vorrei cercare di dimostrare che in essa le forme figurali sono decisamente prevalenti e decisive per tutta la struttura del poema.

Ai piedi della montagna del Purgatorio Dante e Virgilio incontrano un vecchio di aspetto venerando, il cui volto è illuminato, come se fosse esposto al sole, dalle quattro stelle che significano le virtù cardinali. Egli chiede severamente se la loro venuta sia legittima, e dalla risposta di Virgilio — che prima ha fatto inginocchiare Dante — risulta che egli è Catone Uticense. Poi, dopo averlo informato della sua missione divina, Virgilio continua così:

Or ti piaccia gradir la sua venuta;
 Libertà va cercando ch'è sì cara,
 Come sa chi per lei vita rifiuta.
 Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
 In Utica la morte, ove lasciasti
 La veste ch'al gran dì sarà sì chiara.

(*Purg.*, I, vv. 70-75)

Poi Virgilio ricerca il suo favore ricordando Marzia, la moglie di un tempo. Catone respinge questo argomento con immutata severità; il desiderio della "donna del ciel" (Beatrice) è sufficiente: e ordina a Virgilio di lavare il viso a Dante, per togliergli il sudiciume dell'Inferno, e di cingerlo di un giunco. Catone ricompare poi alla fine del secondo canto, dove spinge per la loro strada, con parole severe, le anime testé sbarcate ai piedi del fiume che sono cadute nell'oblio ascoltando il canto di Casella.

Dio ha dunque designato Catone Uticense alla funzione di custode ai piedi del Purgatorio: un pagano, un nemico di Cesare, un suicida. Ciò è molto sorprendente, e già i primi commentatori, come Benvenuto da Imola, se ne meravigliavano. Dante cita pochissimi pagani che Cristo ha liberato dall'Inferno; e tra essi si trova un nemico di Cesare, i cui alleati, gli uccisori di Cesare, si trovano insieme con Giuda nelle fauci di Lucifero; uno che essendo un suicida non dovrebbe essere meno colpevole di quelli che furono violenti con se stessi e che per la

stessa colpa soffrono terribilmente nel settimo cerchio dell'Inferno. Il dubbio è sciolto dalle parole di Virgilio, il quale dice che Dante cerca la libertà, che è così cara come tu sai bene, tu che per essa disprezzasti la vita. La storia di Catone è isolata dal suo contesto politico-terreno, proprio come gli esegeti patristici dell'Antico Testamento facevano per le singole figure di Isacco, Giacobbe ecc., ed è diventata "figura futurorum." Catone è una "figura," o piuttosto era tale il Catone terreno, che a Utica rinunciò alla vita per la libertà, e il Catone che qui appare nel Purgatorio è la figura svelata o adempiuta, la verità di quell'avvenimento figurale. Infatti la libertà politica e terrena per cui è morto era soltanto "umbra futurorum": una prefigurazione di quella libertà cristiana che ora egli è chiamato a custodire e in vista della quale anche qui egli resiste ad ogni tentazione terrena; di quella libertà cristiana da ogni cattivo impulso che porta all'autentico dominio su se stesso, appunto quella libertà per raggiungere la quale Dante è cinto del giunco dell'umiltà, finché la conquisterà realmente sulla sommità della montagna e sarà coronato signore di se stesso da Virgilio. È la libertà eterna dei figli di Dio, che disprezzano ogni cosa terrena; la liberazione dell'anima dalla servitù del peccato, di cui qui è introdotta come "figura" la libera scelta catoniana della morte di fronte alla servitù politica. Che Dante arrivasse a scegliere Catone per questa parte si può capire se si pensa alla posizione superiore e imparziale che egli aveva negli scrittori romani, come modello esemplare di virtù, di giustizia, di pietà e di amore per la libertà. Dante trovava il suo elogio così in Cicerone e in Virgilio come in Lucano, in Seneca e in Valerio Massimo, e poté fargli soprattutto impressione, massime in un poeta dell'imperium, il virgiliano "secretosque pios, his danthem iura Catonem" [in disparte si trovano le anime dei giusti, a cui dà leggi Catone] (*Aen.*, VIII, v. 670). La sua grande ammirazione per Catone risulta da vari passi del *Convivio*; e l'idea che il suo suicidio dovesse essere giudicato in modo speciale si trovava già espressa in Cicerone, in un passo citato da Dante nella *Monarchia* (2, 5),⁴⁵ e proprio nel contesto, per lui così importante, degli esempi di virtù politica romana; egli vuole mostrare che la dominazione romana è legittima grazie alla sua virtù, che essa serve al diritto e alla libertà di tutto il genere umano; è il capitolo dove si trova l'affermazione: "Romanum imperium de fonte nascitur pietatis"⁴⁶ [l'impero romano nasce dalla fonte della giustizia].

⁴⁵ In proposito ZINGARELLI, *Dante*, 3 ediz., 1931, pp. 1029 sgg. e la bibliografia citata nelle note.

⁴⁶ Cfr. J. BALOGH nel "Deutsches Dante-Jahrbuch," 10, 1928, p. 202.

Dante crede a una concordanza predestinata fra la redenzione cristiana e la monarchia universale romana; proprio nel suo caso non sorprende che l'interpretazione figurale sia applicata a un romano pagano: anche altrove egli prende da questi due mondi, senza distinzione, i suoi simboli, le sue allegorie e le sue figure. Catone è senza dubbio una "figura"; non un'allegoria come i personaggi del *Romanzo della rosa*, ma una figura nel senso da noi descritto, e precisamente una figura adempiuta, già diventata realtà. La *Commedia* è una visione che vede e proclama come già adempiuta la realtà figurale, e il punto peculiare è proprio che essa collega precisamente nel senso dell'interpretazione figurale, in maniera precisa e concreta, la realtà contemplata nella visione con i fatti storico-terreni. La persona di Catone, quale uomo severo, giusto e pio, che in un momento significativo del suo destino e della storia provvidenziale del mondo ha anteposto la libertà alla vita, è conservata in tutta la sua forza storica e personale: non diventa un'allegoria della libertà, ma resta Catone di Utica, l'uomo che Dante vedeva nella sua individuale personalità; ma dalla sua provvisorietà terrena, nella quale egli considerava come il bene supremo la libertà politica come gli ebrei la stretta osservanza della legge, egli è sollevato nella condizione dell'adempimento definitivo, dove ciò che conta non sono più le opere terrene della virtù civile, ma il "ben dell'intelletto," il bene supremo, la libertà dell'anima immortale nella visione di Dio.

Cerchiamo di osservare la stessa cosa in un caso un po' più difficile. Virgilio è stato considerato da quasi tutti gli antichi commentatori come l'allegoria della ragione, della ragione umana e naturale che porta al giusto ordine terreno ossia, secondo le idee di Dante, alla monarchia universale. Gli antichi commentatori non trovavano difficoltà in un'interpretazione meramente allegorica perché essi non sentivano, come noi, un contrasto fra allegoria e poesia vera. Gli interpreti moderni si sono spesso opposti a questa interpretazione e hanno messo in luce l'aspetto poetico, umano, personale della figura di Virgilio, senza tuttavia poterne negare il "significato" e metterlo in perfetta concordanza con l'aspetto umano. Recentemente si è cercato da varie parti (da un lato L. Valli, per esempio, dall'altro il Mandonnet), e non soltanto per Virgilio, di tornare a sottolineare fortemente il significato puramente allegorico o simbolico, mettendo in disparte come "positivistico" o "romantico" il senso storico. Ma qui non c'è alcun aut-aut fra senso storico e senso recondito: c'è l'uno e l'altro. È la struttura figurale che conserva il fatto storico mentre lo interpreta rivelandolo, e che lo può interpretare soltanto se lo conserva.

Agli occhi di Dante il Virgilio storico è in pari tempo poeta e

guida. È una guida come poeta, perché nel suo poema, nel viaggio agli Inferi del giusto Enea, sono profetizzati e celebrati l'ordinamento politico che Dante considera esemplare, la "terrena Jerusalem,"⁴⁷ e la pace universale sotto l'impero romano; perché nel suo poema è cantata la fondazione di Roma, sede predestinata del potere temporale e spirituale, in vista della sua futura missione. Soprattutto egli è una guida, come poeta, perché tutti i grandi poeti posteriori furono infiammati e ispirati dalla sua opera; Dante non esprime tutto ciò soltanto in propria persona, ma introduce anche un altro poeta, Stazio, per proclamare con più efficacia la stessa cosa; lo stesso motivo riecheggia anche nell'incontro con Sordello e forse nel tanto discusso verso su Guido Cavalcanti (*Inf.*, X, v. 63). Virgilio è una guida come poeta perché al di là della sua profezia temporale ha anche annunciato, nella quarta Egloga, l'ordine eterno e sovratemporale, la venuta di Cristo, che era tutt'uno col rinnovamento del mondo temporale: sia pure senza sospettare il significato delle proprie parole, ma in modo tale che questa luce potesse infiammare i posteri. Inoltre egli era una guida come poeta perché aveva descritto il regno dei morti, e quindi era una guida per il regno dei morti, conoscendo la strada. Ma egli era destinato a fare da guida non soltanto come poeta, bensì anche come romano e come uomo: egli non possiede solo la bella parola, non solo l'alta sapienza, ma proprio le qualità che lo rendono capace di guidare e che distinguono il suo eroe Enea e Roma in generale: "iustitia" e "pietas." La piena perfezione terrena, che autorizza ed elegge a guidare fino alle soglie della visione della perfezione divina ed eterna, è impersonata per Dante già nel Virgilio storico, il quale è da lui considerato una "figura" per il personaggio, ora adempiuto nell'aldilà, del poeta-profeta che fa da guida. Il Virgilio storico è "adempiuto" dall'abitante del Limbo, dal compagno dei grandi poeti antichi che per desiderio di Beatrice si assume il compito di guidare Dante. Come egli un tempo, da romano e da poeta, aveva fatto discendere Enea per consiglio divino nell'oltretomba, affinché egli conoscesse il destino del mondo romano, come la sua opera era diventata una guida per i posteri, così ora egli è chiamato dalle potenze celesti a una funzione di guida non meno importante: perché non è dubbio che Dante vede se stesso in una missione importante quanto quella di Enea: egli è chiamato ad annunciare al mondo disestato l'ordinamento giusto, che gli viene rivelato nel suo cammino. E Virgilio è chiamato a mostrargli e a spiegargli il vero

⁴⁷ Corrispondentemente Dante dice (*Purg.*, XXXII, v. 102) "quella Roma onde Cristo è romano" per il regno adempiuto di Dio.

ordinamento terreno, le cui leggi giungono ad esecuzione nell'aldilà, la cui sostanza è adempiuta nell'aldilà — anche nella direzione del loro fine, della comunità celeste dei beati che egli ha presagito nel suo poema —, ma non fino nell'interno del regno di Dio, perché il senso del suo presentimento non gli è stato rivelato durante la sua vita terrena e, senza questa illuminazione, egli è morto da infedele; Dio non vuole che si giunga così nel suo regno: egli può condurre Dante soltanto fino alla soglia del regno, soltanto fino a quel limite che la sua poesia giusta e nobile permetteva di riconoscere. "Tu per primo, dice Stazio a Virgilio, mi hai mostrato la strada del Parnaso e delle sue fonti; e poi mi hai illuminato appresso a Dio. Hai fatto come uno che va di notte e porta il lume dietro di sé: a se stesso non giova, ma istruisce chi lo segue. Grazie a te sono diventato poeta, grazie a te fui cristiano."⁴⁸ Così, come nella sua persona e nella sua influenza terrena Virgilio aveva guidato alla salvezza Stazio, così ora, figura adempiuta, egli guida Dante: anche Dante ha ricevuto da lui il bello stile della poesia, da lui è salvato dalla perdizione eterna e guidato sulla via della salvezza; e come un tempo aveva illuminato Stazio senza vedere egli stesso la luce che portava e diffondeva, così ora egli guida Dante fino alla soglia della luce, che conosce ma che personalmente non può guardare.

Virgilio non è dunque l'allegoria di una qualità, di una virtù, di una capacità o di una forza, e neppure di un'istituzione storica. Egli non è né la ragione né la poesia né l'impero. È Virgilio stesso. Ma non al modo in cui poeti posteriori hanno cercato di rendere una persona umana sviluppata nella sua situazione storica: per esempio come Shakespeare ha rappresentato Cesare o Schiller Wallenstein. Questi presentano i loro personaggi storici nella loro stessa vita terrena, fanno risorgere davanti ai nostri occhi un'epoca notevole della loro vita e cercano di ritrovare il suo senso direttamente in essa. Per Dante il senso di ogni vita è interpretato, essa ha il suo posto nella storia provvidenziale del mondo che per lui è interpretata nella visione della *Commedia*, dopo che nei suoi tratti generali essa era già contenuta nella rivelazione comunicata ad ogni cristiano. Così nella *Commedia* Virgilio è bensì il Virgilio storico, ma d'altra parte non lo è più, perché

quello storico è soltanto "figura" della verità adempiuta che il poema rivela, e questo adempimento è qualche cosa di più, è più reale, più significativo della "figura." All'opposto che nei poeti moderni in Dante il personaggio è tanto più reale quanto più è integralmente interpretato, quanto più esattamente è inserito nel piano della salute eterna. E all'opposto che negli antichi poeti dell'oltretomba, i quali mostravano come reale la vita terrena e come umbratile quella sotterranea, in lui l'oltretomba è la vera realtà, il mondo terreno è soltanto "umbra futurorum," tenendo conto però che l'"umbra" è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa.

In effetti ciò che qui si è detto per Catone e Virgilio vale per tutta la *Commedia*. Essa è fondata in tutto e per tutto sulla concezione figurale. Nel mio studio su *Dante, poeta del mondo terreno* (1929) ho cercato di mostrare che nella *Commedia* Dante ha voluto "presentare tutto il mondo terreno-storico... già sottoposto al giudizio finale di Dio e quindi già collocato nel luogo che gli compete nell'ordine divino, già giudicato, e non in modo tale che nelle singole figure, nella loro sorte escatologica finale, il carattere terreno fosse soppresso o anche soltanto indebolito, ma in modo da mantenere il grado più intenso del loro essere individuale terreno-storico, e da identificarlo con la sorte eterna. (v. p. 79 [del presente volume]). Per questa concezione, che si trova già in Hegel e sulla quale si fondava la mia interpretazione della *Commedia*, mi mancava a quel tempo la precisa base storica; nei capitoli introduttivi del libro essa era più intuita che riconosciuta. Ora io credo di avere trovato questa base: è appunto l'interpretazione figurale della realtà, che domina le concezioni del medioevo europeo, sia pure in lotta continua con le tendenze meramente spiritualistiche e neoplatoniche; secondo essa la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il Logos, ma con tutta la sua realtà è soltanto "umbra" e "figura" di ciò che è autentico, futuro, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura, conterrà la realtà vera. In questo modo ogni accadimento terreno non è visto come una realtà definitiva, autosufficiente, e neppure come anello di una catena evolutiva in cui da un fatto o dalla concorrenza di più fatti scaturiscano fatti sempre nuovi, ma viene considerato innanzi tutto nell'immediato nesso verticale con un ordinamento divino di cui esso fa parte e che in un tempo futuro sarà anch'esso un accadimento reale; e così il fatto terreno è profezia o "figura" di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro. Ma questa non è soltanto futura, essa è eternamente presente nell'occhio di Dio e nell'aldilà, dove dunque esiste in ogni tem-

⁴⁸ Che nel medioevo Virgilio comparisse spesso nella serie dei profeti di Cristo è stato spesso e ampiamente spiegato, da quando è apparso il lavoro del Comparetti. Qualche cosa di nuovo si trova nel volume celebrativo *Virgilio nel Medioevo* degli "Studi medievali" (N. S., vol. 1932); ricordo in particolare K. STRECKER, *Iam nova progenies caelo dimittitur alto*, p. 167, dove si trovano anche indicazioni bibliografiche e materiale sulla struttura figurale in genere; inoltre E. MÅLE, *Virgile dans l'art du moyen âge*, p. 325, in particolare la tavola I; e LUIGI SUTTINA, *L'effigie di Virgilio nella Cattedrale di Zamora*, p. 342.

po, o anche fuori del tempo, la realtà vera e svelata. L'opera di Dante è il tentativo di una sintesi insieme poetica e sistematica, vista a questa luce, di tutta la realtà universale. All'uomo abbandonato alla confusione terrena e minacciato di rovina — questa è la cornice della visione — viene in aiuto la grazia delle forze celesti. Fin dalla prima giovinezza egli godeva di una grazia particolare perché era destinato a un compito particolare; di buon'ora aveva potuto vedere la rivelazione incarnata in un essere vivente, in Beatrice — e qui, come spesso, la struttura figurale e il neoplatonismo si compenetrano a vicenda — che gli aveva accordato una particolare distinzione, sia pure velatamente, da viva col saluto degli occhi e della bocca, e morendo in una maniera inespressa e misteriosa.⁴⁹ La morta, ora beata, che era stata per lui la rivelazione incarnata, trova ora per l'uomo smarrito l'unica via di salvezza che ci sia; essa è la guida che, prima indirettamente e in Paradiso direttamente, gli mostra l'ordine rivelato, la verità delle figure terrene. Quel che egli vede e impara nei tre regni è realtà vera, concreta, tale appunto che vi è contenuta e interpretata la "figura" terrena; vedendo, ancora vivo, la verità adempiuta, egli è personalmente salvato e nello stesso tempo diventa capace di annunciare al mondo la sua visione e di indicargli la retta via.

La comprensione del carattere figurale della *Commedia* non offre certo un metodo universalmente valido per spiegare tutti i passi controversi ma essa fornisce alcuni principi per l'interpretazione. Si può essere certi che ogni personaggio storico o mitologico che appare nel poema deve significare qualche cosa che ha uno stretto rapporto con ciò che Dante sapeva della sua esistenza storica o mitica, e precisamente il rapporto di adempimento e figura; ci si deve guardare dal togliere al personaggio tutta la sua esistenza storico-terrena per assegnargli soltanto un valore allegorico-concettuale. Ciò vale in particolare per Beatrice. Dopo che nel XIX secolo si era troppo accentuata la concezione romantico-realistica dell'umanità di Beatrice, con la tendenza a fare della *Vita Nova* una specie di romanzo sentimentale, ora per reazione si cerca di dissolverla completamente in concetti teologici sempre più precisi. Anche qui non è questione di un aut-aut. Per Dante il senso letterale o la realtà storica di un personaggio non contraddice il suo significato più profondo, ma ne è la figura; la realtà storica non è abolita dal significato più profondo, ma ne è confermata e adem-

piuta. La Beatrice della *Vita Nova* è una persona storica: essa è realmente apparsa a Dante, lo ha realmente salutato, più tardi gli ha realmente negato il saluto, lo ha deriso, ha pianto un'amica perduta e il padre ed è realmente morta. È vero che questa realtà poté essere reale soltanto nell'esperienza di Dante, giacché un poeta forma e trasforma nella sua coscienza ciò che gli accade, e bisogna prendere le mosse solo da quel che vive nella sua coscienza, non da una realtà esteriore. E bisogna altresì tenere presente che per Dante anche la Beatrice terrestre è fin dal primo giorno della sua apparizione un miracolo mandato dal cielo, un'incarnazione della verità divina. La realtà della sua persona terrena non è dunque desunta da certi dati di una tradizione storica, come nel caso di Virgilio o di Catone, ma dalla propria esperienza, e questa esperienza la faceva apparire a Dante come un miracolo.⁵⁰ Ma un'incarnazione, un miracolo, sono cose che accadono realmente; i miracoli accadono soltanto sulla terra, e l'incarnazione è carne. Gli studiosi moderni, per i quali la concezione medioevale della realtà è una cosa estranea, sono stati indotti a non tenere distinte la figurazione e l'allegoria e per lo più hanno capito soltanto la seconda.⁵¹ Persino un così capace interprete teologico come il Mandonnet (*op. cit.*, pp. 218-9) conosce soltanto due possibilità: Beatrice può essere o una pura allegoria (e questa è la sua opinione) o la *petite Bice Portinari* che provoca la sua ironia. Anche senza tener conto che questo giudizio disconosce la natura della realtà poetica, è soprattutto sorprendente che egli veda un abisso così profondo fra realtà e significato. Forse che la "terrena Jerusalem" non è una realtà storica perché è "figura aeternae Jerusalem"?

Nella *Vita Nova* Beatrice è dunque una persona vivente della reale esperienza di Dante, così come nella *Commedia* essa non è un "intellectus separatus," un angelo, ma una persona umana beata il cui corpo risorgerà il giorno del giudizio. D'altra parte non c'è alcun concetto teologico di scuola che possa realmente comprenderla del tutto; diversi fatti della *Vita Nova* non convengono ad alcuna allegoria, e per la

⁵⁰ Lo attestano il titolo del libro, la prima definizione "la gloriosa donna de la mia mente," la mistica del nome, il significato del numero nove che allude alla Trinità, gli effetti che da lei si dipartono, e molte altre cose. A volte essa appare addirittura come figura di Cristo: si pensi all'interpretazione della sua apparizione dietro Monna Vanna (24) e a ciò che accade nella visione della sua morte (23): l'eclissi di sole, il terremoto e l'Osanna degli angeli; inoltre il saluto alla sua apparizione in *Purg.*, XXX. Cfr. Galahad nella *Queste dou Saint Graal*: GILSON, *Les idées et les lettres*, p. 71.

⁵¹ Per evitare equivoci ricorderò che Dante e i suoi contemporanei definivano allegoria il senso figurale, senso morale o tropologico quello che qui chiamiamo allegoria. Certamente il lettore capirà e consentirà che in questo studio storico noi restiamo alla terminologia creata e preferita dai Padri della Chiesa.

⁴⁹ Le parole "converrebbe essere me laudatore di me medesimo," *Vita Nova*, 28, sono un'allusione a II Cor., 12, 1. Cfr. GRANDGENT, in "Romania," 31, 14 e il commento dello Scherillo.

Commedia c'è in più anche la difficoltà di distinguerla con esattezza da varie altre figure del Paradiso come gli apostoli esaminatori o san Bernardo. Per questa via non si può affatto comprendere in maniera soddisfacente la particolarità del suo rapporto con Dante. I più vecchi commentatori vedevano di solito in Beatrice la teologia, i più moderni hanno proceduto con metodi più precisi; ma ciò provoca eccessi ed errori: anche il Mandonnet, che applica a Beatrice il concetto di "ordre surnaturel" desunto dalla contrapposizione con Virgilio, diventa troppo pedante nelle suddivisioni, commette errori²² e forza i concetti. La funzione che Dante le assegna appare del tutto chiara nelle sue azioni e nelle definizioni della sua persona. Essa è figura o incarnazione della rivelazione (*Inf.*, II, vv. 76 sgg. "sola per cui / l'umana specie eccede ogni contento / di quel ciel che ha minor li cerchi sui"; *Purg.*, VI, v. 45 "che lume fia tra il vero e l'intelletto"), che la grazia divina manda per amore (*Inf.*, II, v. 72) all'uomo per salvarlo, e che diventa per lui guida alla "visio Dei." Il Mandonnet dimentica di dire che si tratta appunto di un'incarnazione della rivelazione divina, non della rivelazione semplicemente, benché egli citi i passi corrispondenti della *Vita Nova* e di Tommaso, nonché l'apostrofe sopra citata: "O donna di virtù, sola per cui" ecc. Non si può apostrofare in questo modo l'"ordine soprannaturale" come tale, ma soltanto la sua rivelazione incarnata, ossia quella del piano divino della redenzione che è appunto il miracolo in virtù del quale gli uomini sono sollevati al disopra di tutte le altre creature terrene. Beatrice è incarnazione, è "figura" o "idolo Christi" (i suoi occhi rispecchiano la sua duplice natura, *Purg.*, XXXI, v. 126) e dunque è anche una persona umana. Queste spiegazioni naturalmente non bastano per esaurire la sua umanità; il suo rapporto con Dante è tale che non può essere espresso a fondo per mezzo di considerazioni dogmatiche. Le nostre spiegazioni devono soltanto mostrare che l'interpretazione teologica, sempre utile e indispensabile, non ci costringe affatto ad escludere la realtà storica di Beatrice: al contrario.

Concludiamo così, per questa volta, la nostra ricerca su "figura." Il nostro scopo era di mostrare come una parola nel suo sviluppo semantico possa penetrare in una situazione storica, e come allora ne nascano strutture che sono efficaci per molti secoli. Quella situazione storica che spinse san Paolo all'attività missionaria fra i pagani indusse ad elaborare l'interpretazione figurale e la preparò ad esercitare quell'influenza che essa ebbe nella tarda antichità e nel medioevo.

²² Egli nega che la sua bocca sorrida, nonostante *Purg.*, XXX, vv. 133 sgg. e l'inizio del XXXII. Le sue considerazioni su Beatrice si trovano in *op. cit.*, pp. 212 sgg.

Francesco d'Assisi nella "Commedia"

Pochi passi del *Paradiso* sono così noti e generalmente ammirati come il canto undicesimo; né ciò può sorprendere, perché esso tratta di san Francesco d'Assisi e i versi sono particolarmente belli. Eppure l'ammirazione per questo canto non può essere del tutto spiegata a prima vista. Francesco fu una delle figure più suggestive del medioevo. Tutto il XIII secolo, al quale appartiene la giovinezza di Dante, era per così dire pieno di lui; fra i personaggi dell'epoca Francesco è quello di cui sono stati più chiaramente tramandati il carattere, la voce e i gesti. La natura solitaria e insieme popolare della sua religiosità, la dolcezza e l'asprezza della sua persona, l'umiltà e la ruvidità del suo atteggiamento non furono dimenticate; la leggenda, la poesia e la pittura s'impadronirono di lui e ancora molto tempo più tardi pareva che ogni frate mendicante per le strade portasse in sé qualche cosa di lui e moltiplicasse la sua immagine. Senza dubbio la sua comparsa contribuì molto a ridestare e ad accentuare la sensibilità per ciò che vi è di peculiare e di marcato nell'individuo: appunto quella sensibilità di cui la *Commedia* dantesca è il massimo monumento. Dall'incontro fra i due, ossia dall'apparizione del santo nella *Commedia*, ci si dovrebbe quindi aspettare uno di quei momenti culminanti, nella rappresentazione concreta della vita, che nel poema sono così numerosi; nella biografia di Francesco, che a quel tempo era già diventata per metà leggendaria, Dante trovava larghissimo materiale per comporre questo incontro. Ma lo strano è che a questo incontro Dante non arriva.

Quasi tutti i personaggi della *Commedia* compaiono direttamente. Dante li incontra nel luogo che il giudizio di Dio ha loro assegnato e là si svolge uno scambio immediato di domande e risposte. Con Francesco d'Assisi le cose vanno diversamente. Dante lo vede proprio alla fine del poema, sul suo seggio nella rosa bianca fra i beati del Nuovo Testamento; ma non parla con lui, e negli altri passi dove è nominato

egli non compare personalmente: neppure là dove si parla di lui più per esteso e a fondo, appunto nel canto undicesimo del *Paradiso*. Non è Francesco che parla, ma altri raccontano di lui. Se ciò è sorprendente, ancor più sorprendono la cornice e il modo del racconto.

Nel cielo del Sole Dante e Beatrice sono circondati da un cerchio di spiriti beati che danzano e che, interrompendo il loro movimento, si presentano come Padri della Chiesa e maestri di sapienza; uno di essi, Tommaso d'Aquino, nomina e definisce se stesso e i suoi compagni (è qui anche il famoso passo su Sigieri di Brabante) e subito la danza ricomincia. Dante non ha capito il senso di alcune parole di Tommaso: io ero un agnello del gregge di Domenico, dove si trova un buon pascolo se non ci si smarrisce; Dante ha bisogno che questo verso — "u' ben s'impingua, se non si vaneggia" (e anche l'altro passo su Salomone) — gli sia spiegato. Tommaso, che come tutti i beati possiede la visione diretta della luce eterna e che attraverso questa conosce anche i pensieri di Dante, soddisfa il desiderio inespresso e di nuovo il canto e la danza s'interrompono affinché Tommaso, aiutato da Bonaventura, possa commentare le proprie parole. Questo commento abbraccia tre canti. Nel primo, l'undicesimo, Tommaso narra la vita di san Francesco e accompagna il racconto con un lamento sulla decadenza del proprio ordine, il domenicano; nel secondo, all'inverso, il francescano Bonaventura racconta la vita di Domenico e conclude con un biasimo per i francescani; il canto tredicesimo contiene, nuovamente per bocca di Tommaso, il commento all'affermazione riguardante Salomone. Dai due canti sugli ordini monastici Dante e il lettore devono imparare che entrambi gli ordini furono creati per lo stesso scopo, che essi si completano a vicenda e che in entrambi i casi la vita del fondatore era stata perfetta, la deviazione dei successori scellerata; che dunque in essi si avanza bene se si segue l'esempio dei fondatori e non si è sviati. Entrambi i canti sono un commento, hanno carattere didascalico, sono bene inseriti nell'interpretazione dantesca della storia e contengono uscite polemiche non solo contro i due ordini ma anche contro il papato e il clero in generale. Del commento fa parte anche l'esposizione della vita di Francesco: essa è parte di un commento che si estende per parecchie centinaia di versi, a proposito di un'espressione incidentale che occupa un verso e che poteva essere chiosata anche più in breve. Questa è dunque la cornice: Tommaso, il grande dottore della Chiesa, commenta ampiamente una propria affermazione. Questo atteggiamento, questa attività, corrispondono alla sua persona; ma questa cornice corrisponde alla biografia di Francesco d'Assisi? Per la sensibilità moderna certamente no. Noi abbiamo imparato, senza dubbio,

a intendere la maniera del commento medievale sulla base dei suoi presupposti; sappiamo che essa derivava dal particolare metodo didattico del tempo; forse abbiamo osservato anche altre volte che nell'intrico della parafrasi esegetica si può trovare inopinatamente un fiore di cui il tronco, ossia il testo, non faceva sospettare la presenza; il fenomeno, anzi, non sembra limitato alla sola letteratura, se si pensa a certe iniziali e a certe sequenze. Ma qui, quando Dante vuole raccontare la vita di san Francesco? Non poteva trovare una cornice meno didascalica, meno scolastica?

Non è tutto. La biografia esposta da Tommaso contiene ben poco di tutti quei particolari incantevoli e così estremamente concreti che la leggenda francescana ci ha conservato. È vero che i punti principalissimi, la nascita, la costruzione dell'opera e la morte, sono narrati secondo la tradizione, ma non c'è alcun tratto particolare che possa servire alla vivacità aneddotica; e anche i dati principalissimi sono esposti in maniera quasi protocollare in ordine cronologico: nascita, voto di povertà, fondazione dell'ordine, conferma di papa Innocenzo, seconda conferma di Onorio, missione, stimate, morte. Le pitture murali di Assisi raccontano molto di più, e raccontano in stile molto più colorito e aneddotico, per non parlare delle varie versioni letterarie della leggenda. E c'è di più: in Dante la biografia, oltre alla cornice esterna del commentario di cui essa è parte, ha anche un motivo conduttore interno, che è un motivo allegorico. La vita di Francesco è rappresentata come matrimonio con una figura femminile allegorica, la Povertà. Noi sappiamo che questo era un motivo della leggenda francescana; ma era necessario farne il motivo dominante? Come specialisti dell'arte o della letteratura medievale noi abbiamo imparato a poco a poco e con qualche fatica che per determinati gruppi della cultura medievale l'allegoria significava qualche cosa di diverso che per noi, di più reale; e che nell'allegoria si vedeva una forma concreta del pensiero, un arricchimento delle sue possibilità d'espressione. Ma ciò non ha impedito a uno dei suoi più solleciti e più comprensivi riscopritori, al Huizinga, di definirla con un certo disdegno "il parassita uscito dalla serra della tarda antichità." Pur riconoscendone il significato noi non possiamo più sentirne spontaneamente il lato poetico. Ed ecco che Dante, che fa parlare direttamente tante persone, ci presenta la figura più viva dell'epoca precedente, Francesco d'Assisi, sotto la veste di una narrazione allegorica. Qui egli non usa il metodo che quasi tutti i poeti posteriori avrebbero usato e in cui egli fu il primo maestro, cioè non rappresenta l'uomo stesso con le sue parole e i suoi gesti, nel modo più concreto e più personale. Il dottore della Chiesa Tommaso racconta le nozze del santo con la Povertà per-

ché Dante capisca che cosa significa dire che nel gregge di Domenico si trova un buon pascolo se non ci si smarrisce.

Se si pensa ai noti carmi allegorici della tarda antichità e del medioevo, alle opere di Claudiano o di Prudenzio, per esempio, di Alano di Lilla o di Jean de Meun, si trova certamente poco di comune fra esse e la vita di Francesco della *Commedia*. Quelle opere contengono masse di personaggi allegorici, ne descrivono la figura, il vestito, l'abitazione, li fanno discutere e combattere fra loro. In alcune di esse compare anche "Paupertas," ma come vizio o compagna del vizio. Qui Dante presenta una sola persona allegorica, appunto la Povertà, e la collega con una personalità storica, ossia concretamente reale. È una cosa del tutto diversa: egli attira l'allegoria nell'attualità, la connette strettamente alla storia. Indubbiamente questa non è un'invenzione di Dante: tutto il motivo gli era stato fornito dalla tradizione francescana che fin dal principio conteneva le nozze con la Povertà come figura dell'attività del santo. Subito dopo la sua morte fu scritto un trattato dal titolo *Sacrum commercium Beati Francisci cum Domina Paupertate*¹ e del motivo si ritrovano continui riecheggiamenti, per esempio anche nelle poesie di Jacopone da Todi. Ma esso non è svolto a fondo con coerenza e si dissolve in molti particolari didattici o aneddotici; non è mai tenuto fermo per un'esposizione concreta della vita. Il *Sacrum commercium* non contiene niente di biografico: in sostanza è uno scritto didascalico in cui la Povertà tiene un lungo discorso. La raffigurazione della chiesa inferiore di Assisi, che un tempo era per lo più attribuita a Giotto, presenta anch'essa le nozze al di là di ogni biografismo concreto: Cristo unisce il santo con la Povertà, lacera e macilenta, mentre ai due lati cori angelici su vari ordini partecipano alla cerimonia. Ciò non ha niente a che fare con la vita pratica del santo, che è esposta in un altro ciclo iconografico. Dante invece fa tutt'uno: alla celebrazione delle nozze unisce quella scena efficace, quasi stridente, in cui Francesco sul mercato di Assisi rinuncia in pubblico all'eredità paterna e restituisce al padre persino i vestiti. La rinuncia all'eredità e lo svestimento, che altrove costituiscono sempre l'oggetto vero e proprio della descrizione, in Dante non sono esplicitamente menzionati e vengono inclusi nelle nozze allegoriche; qui Francesco si allontana dal padre per amore di una donna; di una donna che nessuno vuole, che tutti evitano come la morte. Egli si unisce a lei sotto gli occhi di tutti, sotto gli occhi del vescovo e del padre. Qui l'aspetto particolare del fatto, come il suo significato generale, è rappresentato con colori più stridenti

di quelli che avrebbe avuto se vi fosse stata espressa la semplice rinuncia a qualche cosa: egli rifiuta i beni paterni e si allontana dal padre non perché *non* vuole possedere qualche cosa, ma perché desidera e vuole possedere un'altra cosa; lo fa per un amore, per un desiderio che involontariamente suscita il ricordo di altri fatti simili, di giovani che abbandonano la famiglia per seguire donne cattive che hanno acceso i loro desideri. Quasi sfrontatamente, sotto gli occhi di tutti, Francesco si unisce con una donna che tutti disprezzano, e la descrizione che segue, come vedremo, fa ancora pensare a una donna cattiva. Qui dunque si celebra uno strano matrimonio, ripugnante secondo i concetti comuni, una cerimonia odiosa, accompagnata dalla lite col padre, celebrata in pubblico e rappresentata a colori stridenti, e appunto per questo anche più significativa della restituzione degli abiti, la quale non suscita immediatamente quelle idee di abiezione e di santità come le nozze con una donna disprezzata. E qui sorge il ricordo di un altro che un tempo aveva celebrato simili nozze, che si era unito anche lui con una donna disprezzata e reietta, con la povera umanità ripudiata, la figlia di Sion, che aveva rinunciato volontariamente alla sua parte di eredità per seguire il suo amore per la donna ripudiata. L'idea che la vita e la sorte di Francesco d'Assisi presentassero certe concordanze con la vita di Cristo, ossia il motivo dell'imitazione e della conformità, fu sempre amorevolmente coltivata dalla tradizione francescana. Questa idea ispira la biografia di Bonaventura ed era espressa anche in pittura, innanzi tutto nella chiesa inferiore di Assisi dove a cinque raffigurazioni della vita di Cristo ne sono contrapposte cinque della vita di Francesco. La conformità si ritrova anche in molti particolari, per esempio nel numero dei discepoli, nella vita in comune con essi, nei vari miracoli e soprattutto nelle stimmate. Dante non segue il motivo nei particolari e anzi non dà affatto particolari, ma lo elabora volutamente nelle nozze mistiche: non nei singoli tratti, dunque, ma nella concezione generale e decisiva; sia pure in modo tale che al lettore medievale esso si rivelava più immediatamente che al lettore odierno.

La biografia narrata qui da Tommaso d'Aquino comincia con una descrizione della posizione di Assisi. "Da quella costa," continua poi Tommaso, "nacque al mondo un sole splendente come questo al suo sorgere; però chi parla di quel luogo non dovrebbe dire Ascesi ma Oriente." Questo gioco di parole può servire soltanto a sottolineare il confronto fra la nascita di Francesco e il sorgere del sole; ma secondo una concezione molto diffusa nel medioevo "sol oriens," "oriens ex alto" è Cristo stesso (secondo Luca, 1, 78 e il simbolismo della luce

¹ Edizione moderna di P. EDUARD D'ALENÇON, in "Analecta Ord. Min. Cap.," 1900.

in alcuni passi di Giovanni²); questo simbolo si fonda su miti molto più antichi del cristianesimo, che avevano solide radici nei paesi del Mediterraneo ed erano soprattutto connessi con le nozze mistiche. Nella concezione del figlio del Sole come redentore del mondo, destinato alle nozze mistiche, si mescolavano per Dante la nascita del Signore, le nozze dell'Agnello e la visione della quarta Egloga di Virgilio, che per lui e per i suoi contemporanei era una profezia di Cristo. È indubbio dunque che nel paragone col sole nascente, al quale seguono subito dopo le nozze mistiche come prima conferma della forza solare del santo, egli volesse evocare ed elaborare il motivo della conformità o imitazione di Cristo. Il paragone col sole nascente è un'introduzione quanto mai solenne, che fa efficace contrasto coi toni crudi, brutti e ripugnanti delle nozze. Il contrasto è già preparato a distanza, e non credo che ciò sia casuale. Il motivo delle nozze mistiche infatti è precedentemente accennato in breve per due volte, la prima volta in maniera molto graziosa, la seconda con sublime solennità, e in entrambi i casi con tutto il mirabile splendore della bellezza di cui è capace Dante. La prima volta il motivo appare come immagine, alla fine del canto X, nel paragone fra la danza degli spiriti beati e l'orologio del mattutino:

Indi, come orologio che ne chiami
 Nell'ora che la sposa di Dio surge
 A mattinar lo sposo perché l'ami,
 Che l'una parte l'altra tira e urge
 Tin tin sonando con sì dolce nota,
 Che 'l ben disposto spirto d'amor turge;
 Così vid'io la gloriosa rota
 muoversi...

(vv. 139 sgg.)

Qui il motivo è soltanto accennato in un paragone, ma è fatto concreto in tutta la sua grazia gioiosa, nella sua dolcezza; qui come nel passo seguente lo sposo è Cristo, e la sposa è la Chiesa, ossia la cristianità. Nel secondo passo, subito prima dell'inizio della vita di Francesco, esso diventa più drammatico, più profondo e più significativo: qui si parla delle nozze della Croce. All'inizio della sua spiegazione Tommaso vuole chiarire a Dante i fini della Provvidenza. La Provvidenza, egli dice, mandò due capi (Francesco e Domenico) affinché la Chiesa

potesse seguire con maggior sicurezza e fedeltà la sua via verso Cristo; e questa proposizione finale suona così:

Però che andasse ver lo suo diletto
 La sposa di colui ch'ad alte grida,
 Disposò lei col sangue benedetto,
 In sé sicura ed anche a lui più fida...

(Par., XI, vv. 31 sgg.)

Questo passo non è più grazioso, ma è solenne e sublime; per Dante tutta la storia universale successiva a Cristo è racchiusa nell'immagine della sposa che va verso l'amato. Anche qui è molto forte l'aspetto gioioso, il movimento di giubilo delle nozze; vi compare, è vero, l'amaro tormento di quelle nozze sulla Croce, che furono celebrate ad alte grida col sangue benedetto; ma ora "è compiuto," e il trionfo di Cristo è deciso.

I due preannunzi, l'uno grazioso, l'altro solenne e sublime, entrambi pieni di letizia nuziale, come pure il passo del sole nascente, stanno in netto contrasto estetico con le nozze che essi preparano. Questa festa comincia con un tono aspro, con una stonatura, con la contesa col padre, con le dure rime in "guerra" e "morte." E la sposa non è nominata né descritta, ma è tale che nessuno le vuole aprire la porta del piacere, come alla Morte. Mi sembra molto opportuno intendere l'apertura della porta del piacere nel senso più proprio, come fatto sessuale, spiegando quindi "porta" come la porta del corpo femminile. L'altra spiegazione, sostenuta da vari commentatori, secondo cui si tratterebbe della porta della casa di chi nega l'ingresso alla Povertà o alla Morte, è bensì confortata da vari passi di testi diversi, dove è detto che nessuno vuole aprire alla Morte o alla Povertà che bussano, ma non si addice a un contesto nuziale e non spiega a sufficienza la "porta del piacere"; inoltre Dante, se non avesse inteso proprio questo senso, avrebbe certo evitato di suggerire l'interpretazione sessuale che appare ovvia: essa conviene perfettamente all'impressione dell'amara ripulsa che qui vuole suscitare. Nessuno dunque vuole la donna che Francesco si è scelta, essa è disprezzata e scansata, da secoli aspetta invano chi l'ami — uno degli antichi commentatori, Jacopo della Lana, sottolinea anche esplicitamente che essa non ha mai detto di no a nessuno, — ma Francesco, il sole nascente del monte Subasio, si unisce in pubblico con questa donna, il cui nome non è ancora fatto ma la cui descrizione deve suscitare in ogni lettore l'immagine di una prostituta vecchia e spregiata, brutta e tuttavia assetata d'amore. Da allora egli l'ama ogni gior-

² Purtroppo gli scritti di Fr. Dolger sulla questione non mi sono accessibili. Cfr. il commento di Pietro Alighieri (Firenze 1845), pp. 626 sgg., che cita Gregorio Magno su *Giobbe*, 1, 3.

no più forte. Da più di un millennio essa è stata privata del suo primo marito (Cristo, che però non è ancora nominato), nel frattempo visse disprezzata e abbandonata finché non è comparso Francesco; non le giovò l'aver dato tranquilla sicurezza al pescatore Amiclate, suo compagno di un tempo, in occasione della visita di Cesare (da Lucano); e neppure l'essere salita con Cristo sulla Croce, costante e fiera, quando anche Maria "rimase giuso." Ora è chiaro chi essa sia, e Tommaso dice anche il nome; ma anche qui l'aspetto sublime ed eroico della "Paupertas" non è privo di un sentore grottesco e amaro. È già piuttosto bizzarro che una donna salga con Cristo sulla Croce³; anche più bizzarra è la costruzione dell'allegoria per indicare come furono acquistati i primi compagni. Comunque s'intendano i versi 76-8, non del tutto chiari sintatticamente, è però chiaro il senso generale: l'amorosa concordia del matrimonio fra Francesco e Povertà suscita in altri il desiderio di partecipare a questa felicità; dapprima si scalzò Bernardo (di Quintavalle), e cominciò "a correre dietro a tanta pace, e pur correndo gli sembrava di essere troppo lento"; poi si scalzano anche Egidio e Silvestro e seguono lo sposo: a tal punto piace loro la sposa!

Alla visione grottesca e orrida dell'unione sessuale con una donna disprezzata, che si chiama Povertà o Morte e mostra anche nel fisico questi contenuti, si accosta qui un'immagine che per le tendenze del gusto posteriore sarebbe stata inopportuna e insopportabile; il seguito devotamente estatico dei primi discepoli è rappresentato come un amoroso inseguimento della donna di un altro. Nel medioevo cristiano, all'inizio del XIV secolo, immagini di questo genere avevano certamente la stessa efficacia che avrebbero avuto più tardi, ma l'effetto era di un tipo diverso. Il lato concreto, intensivo e plastico che è compreso in immagini erotiche — andar dietro a una donna, congiungersi carnalmente con lei — non era considerato sconveniente, ma si vedeva in esso, come nell'interpretazione del Cantico dei cantici, una raffigurazione concreta della spiritualità. Per la sensibilità posteriore l'intrecciarsi di elementi così diversi, la mescolanza della più indegna carnalità e della suprema dignità spirituale, appare certo difficilmente accettabile, e anche oggi, quando si è molto più disposti ad ammirare nell'arte moderna forme anche estreme di mescolanza degli stili, è raro che si com-

prendano in tutto il loro contenuto passi di questo genere in un poeta antico e universalmente venerato come Dante; per lo più non ci si presta attenzione e si passa oltre. È vero che sarebbe anche peggio se si volesse interpretarli nel senso di un estremismo anarchico, quale si manifesta nella nostra epoca, spesso per ragioni molto oneste e molto serie; spesso Dante è "espressionistico" fino all'estremo, ma questo suo espressionismo vive di una tradizione molto composita e sa quello che vuole e deve esprimere.

Il modello di uno stile in cui la massima sublimità andava unita alla massima degradazione, dal punto di vista di questo mondo, era la storia di Cristo, e ciò ci riporta al nostro testo. Francesco, il seguace di Cristo, vive ora con la sua amata e con i suoi compagni, tutti cinti del cordone dell'umiltà: anche lui, come la sua amata, è di aspetto estremamente vile e di umile origine, ma manifesta regalmente al papa la sua "dura intenzione," di fondare cioè un ordine monastico. Anche lui, infatti, come Cristo, è il più povero e disprezzato degli uomini e nello stesso tempo è un re; e se nella prima parte della biografia si insiste sui lati spregevoli, nella seconda, che parla delle conferme papali, della missione, delle stimmate e della morte, sono accentuati il trionfo e la trasfigurazione. Regalmente egli espone al papa il suo piano e ne ottiene l'approvazione; la schiera dei minoriti cresce, dietro a costui, la cui vita dovrebbe essere piuttosto cantata in gloria del cielo; lo Spirito Santo corona la sua opera attraverso papa Onorio; e dopo avere cercato invano il martirio fra i pagani egli riceve da Cristo stesso, in patria, sull'aspro monte fra il Tevere e l'Arno, l'ultimo sigillo che conferma la sua consacrazione: le stimmate. Quando piacque a Dio di ricompensare la sua umiltà con la morte, con la beatitudine eterna, egli raccomandò la sua amata all'amore fedele dei suoi fratelli, suoi legittimi eredi; e dal grembo di lei, della Povertà, sorse la sua anima preclara per tornare al suo regno; per il corpo egli non volle altra bara che il grembo della Povertà. Tutto si conclude con un movimento ritmico-retorico che segna il passaggio alla rampogna contro i nuovi domenicani; Tommaso esorta Dante a misurare sulla grandezza di Francesco quella dell'altro capo, Domenico, che ha fondato l'ordine al quale Tommaso stesso apparteneva: "Pensa oramai qual fu colui..."

Senza dubbio "Paupertas" è un'allegoria. Eppure tutti i particolari concreti della vita povera — come li elenca per esempio il *Sacrum commercium* — non avrebbero suscitato quel deciso fremito di orrore che sorge da questo matrimonio, descritto con poche parole ma incisivamente, con una donna vecchia, brutta e disprezzata. L'amarezza, il

³ Forse fu il senso di questo bizzarro, dell'offesa al buon gusto, che indusse vari copisti ed editori a scrivere "pianse" per "salse" o a preferire questa lezione. Essa mi sembra falsa perché spezza la contrapposizione Maria-Paupertas. Il Testo Critico ha "pianse," l'edizione di Oxford "salse." L'unico manoscritto antico di cui dispongo, il noto codice di Francoforte nella bella riproduzione della Deutsche Dante-Gesellschaft, ha però anch'esso "pianse."

lato orrido, fisicamente e moralmente ripugnante di questa unione, rivela in tutta la sua forza concreta la grandezza della santa decisione; esso rivela anche la verità dialettica che solo l'amore è capace di attuare in questa decisione. Nel *Sacrum Commercium* è lodato un convito nel quale appare, successivamente, che i confratelli hanno soltanto mezzo vaso di terra per lavarsi le mani, nessun asciugamano, soltanto acqua per bagnarvi il pane, soltanto erbe selvatiche da mangiare col pane, non hanno sale per salare le erbe amare né un coltello per pulirle e tagliare il pane. Questo elenco e questa descrizione non può non generare un certo fastidio: suona pedante, meschino e ricercato. È già diverso il racconto di un singolo atto drammatico dello spirito di povertà, di quelli che ricorrono spesso nella leggenda del santo: per esempio la scena in cui egli vede attraverso la finestra i fratelli che mangiano a una tavola troppo ben adornata: prende il cappello e il bastone di un povero, si avvicina alla porta chiedendo a voce alta la carità e domanda, come un povero pellegrino, di poter entrare a mangiare; quando i fratelli meravigliati, che naturalmente lo riconoscono, gli danno il piatto richiesto, egli si siede nella cenere e dice: "modo sedeo ut frater minor." Questa è una scena che esprime bene ciò che propriamente colpiva nella sua figura, ma non tutto il significato della sua vita. Per esprimere questo sarebbero occorsi molti aneddoti simili, ciascuno dei quali sarebbe stato come una pietra in un edificio: così procedeva la tradizione biografica e leggendaria, ma nella *Commedia* non c'era spazio sufficiente. E questo non era neppure il suo compito. Gli aneddoti della leggenda erano noti a tutti; più ancora: Francesco d'Assisi, in tutta la sua personalità, era da gran tempo una figura ferma e conclusa nella coscienza di tutti i contemporanei. Diversamente che nel caso di molti altri personaggi, meno noti o più discussi, che compaiono nella *Commedia*, qui Dante aveva per oggetto una figura stabilmente delineata, e il suo compito era di rappresentarla in modo che essa, senza perdere di concretezza, apparisse nel più ampio contesto del suo significato. La concretezza della persona del santo doveva essere conservata, ma non era questo il fine vero e proprio dell'esposizione: essa doveva entrare a far parte dell'ordinamento in cui ogni persona è disposta dalla Provvidenza. L'aspetto personale-concreto del santo doveva essere subordinato al suo ufficio ed essere mostrato soltanto attraverso il suo ufficio. Per questo Dante non narrò un incontro col santo, nel quale questi poteva per esempio mostrarsi o esprimersi in modo a lui peculiare, ma scrisse una vita, un racconto agiografico; Dante non poteva esprimere in propria persona la grande importanza che attribuiva all'attività dei due fondatori di ordini monastici: lo fa attraverso i due

grandi dottori della Chiesa che sono usciti dagli ordini, Tommaso e Bonaventura. Nelle due biografie la persona è subordinata all'ufficio, o piuttosto alla missione alla quale le persone erano chiamate. Nella parte su Domenico, splendido di sapienza cherubica, il cui ufficio era di predicare e insegnare, e la cui persona non poteva avere un'efficacia popolare come il serafico e ardente Francesco, i dati propriamente biografici passano molto in secondo piano e sono sostituiti da una serie di immagini: sposo della fede, agricola di Cristo, vignaiolo, combattente per il seme della Sacra Scrittura, torrente impetuoso sui campi degli eretici, ruota della biga della Chiesa. Sono tutte immagini indicanti l'ufficio. La biografia di Francesco si tiene molto più stretta alla vita, ma anch'essa è sorretta dall'idea dell'ufficio: qui c'è una sola immagine, svolta fino in fondo, quella delle nozze con la Povertà, che in pari tempo dà alla vita la sua forma conclusa e la colloca sotto il segno dell'ufficio. Anche nella biografia di Francesco dunque il punto decisivo è l'ufficio, al quale la vita concreta si deve subordinare, e appunto a ciò serve l'allegoria della Povertà: essa unifica la missione del santo e l'atmosfera peculiare della sua persona, la quale è intensificata all'estremo ma sempre sotto il segno dell'ufficio, come voleva la natura stessa di Francesco, la cui forte e travolgente concretezza personale non "vaneggiava" mai ma si riversava tutta nel suo ufficio. "Francesco," dice Dio al santo in un passionale tedesco,⁴ "prendi le cose amare per le dolci e disprezza te stesso per potermi riconoscere." Prendi le cose amare per le dolci... C'è una cosa più amara dell'unione con quella donna? In questa unione sono comprese tutte le cose amare, tutto quel che si può pensare di amarezza e di disprezzo per se stesso, insieme con l'amore che è più forte di ogni amarezza, più dolce di ogni dolcezza e che è conoscenza di Cristo.

Senza dubbio "Paupertas" è un'allegoria; ma non è introdotta come tale, e tanto meno descritta; non apprendiamo niente sul suo aspetto, niente sul suo vestito, che di solito nelle allegorie sono descritti; dapprima non ci è detto neppure il suo nome. In un primo tempo sappiamo soltanto che Francesco ama una donna, contro l'opinione del mondo, e che si unisce con lei; l'aspetto di lei è indicato solo indirettamente, ma con tanto maggiore efficacia, dal fatto che tutti la evitano come la

⁴ Citato dall'edizione antologica di Severin Ruttgers (*Der Heiligen Leben und Leiden*, Leipzig 1922). Il passo si fonda su una frase del testamento del santo: "Et recedente me ab ipsis (dai lebbrosi), id quod videbatur michi amarum, conversum fuit michi in dulcedinem animi et corporis" [E distaccandomi da loro, ciò che mi appariva amaro, mi si convertì in dolcezza d'animo e di corpo]. *Analekten zur Geschichte des Franciscus v. A.*, ed. H. Boehmer, Tübingen e Leipzig 1904, p. 36.

morte e che da tanto tempo essa aspetta, abbandonata e disprezzata, qualcuno che l'ami. Essa non parla neppure, come nel *Sacrum commercium* o come le allegorie di Penuria, Colpa, Cura e Angustia nell'ultimo atto della seconda parte del *Faust* di Goethe; essa è soltanto la taciturna amata del santo, stretta a lui da un legame più stretto e più vero di quello che unisce Cura a Faust. Così il contenuto didascalico che è proprio dell'allegoria non ha affatto la forma dell'ammaestramento dottrinale rivolto alla coscienza, ma è un fatto reale. Come donna di Francesco la Povertà sta nella realtà concreta; ma siccome Cristo fu il suo primo sposo, la realtà concreta di cui si tratta è altresì parte di un grande contesto storico e dogmatico. "Paupertas" unisce Francesco a Cristo, istituisce la posizione del santo come "imitator Christi." Fra i tre motivi che nel nostro testo accennano all'imitazione — "sol oriens," nozze mistiche, stimate — il secondo, le nozze mistiche, è il più importante in quanto esso fonda gli altri due e la posizione di Francesco in generale. Come secondo sposo della Povertà egli è seguace o imitatore di Cristo.

Il compito di seguire o imitare Cristo, che si pone per tutti i cristiani, è fondato su molti passi del Nuovo Testamento. Nei primi secoli della Chiesa militante, attraverso la testimonianza del sangue dei martiri, risultò che quel compito aveva un adempimento non soltanto morale, nell'osservanza dei comandamenti e nell'imitazione delle virtù, ma anche esistenziale, mediante la sofferenza di un uguale o di un simile martirio. Queste forme esistenziali dell'imitazione di Cristo, dell'imitazione della sua sorte, restarono oggetto di aspirazione anche in seguito; una forma di essa era considerata anche la morte eroica nella lotta contro gli infedeli. Nella mistica del XII secolo, soprattutto attraverso Bernardo di Chiaravalle e i suoi scolari cistercensi, sorse una tendenza estatica che attraverso l'abbandono nella passione di Cristo, ossia in maniera sostanzialmente contemplativa, cercava di conseguire un'imitazione esistenziale del Redentore, e nella quale l'intima esperienza della Passione, "unio mystica passionis," era considerata il grado supremo dell'abbandono contemplativo. Francesco d'Assisi è un continuatore della mistica passionale cistercense in quanto nella sua figura, e soprattutto in essa, l'esperienza della Passione appare come "ultimo sigillo"; ma la via per giungervi è in lui molto più attiva e vitale che nei cistercensi: l'esperienza non si fonda soprattutto sulla contemplazione, ma sulla povertà e l'umiltà, sull'imitazione della vita povera e umile di Cristo. Francesco dette alla spiritualizzazione mistica dell'imitazione una base immediatamente fondata sulla Scrittura, immediatamente accessibile a chiunque e immediatamente pratica: appunto l'imi-

tazione della pratica povertà e umiltà di Cristo. Questo rinnovamento concreto dell'imitazione esistenziale spiega anche il fatto che egli fu ritenuto degno dai contemporanei del miracolo delle stimate; nessun altro ravvivò così radicalmente il concetto dell'imitazione esistenziale.

Si vede bene ora che Dante non poteva rappresentare con tanta semplicità e immediatezza la sostanza della figura del santo altrimenti che mediante le nozze mistiche con la Povertà, che è alla base della sua "imitatio Christi." Essa soltanto pone Francesco nel contesto storico-universale di cui, secondo la concezione di Dante, egli fa parte; un contesto che al suo tempo aveva un'estrema vitalità. Per l'epoca medievale e fin addentro nell'età moderna un fatto significativo o un personaggio significativo erano "significativi" nel senso vero e proprio; significavano l'adempimento di un piano, l'adempimento di qualche cosa di preannunciato, la ripetizione ratificante di una cosa già avvenuta e l'annuncio di una cosa che avverrà. Nel precedente saggio su "figura" ho cercato di mostrare come la cosiddetta interpretazione tipologica dell'Antico Testamento, che vede nei suoi avvenimenti profezie reali che si adempiono nel Nuovo Testamento, e in particolare quella della venuta e del sacrificio di Cristo, avesse creato un nuovo sistema d'interpretazione della storia e della realtà in generale, che dominò nel medioevo cristiano ed ebbe un influsso decisivo su Dante; l'interpretazione figurale crea fra due fatti, che appartengono entrambi alla storia, un nesso in cui uno dei due non significa soltanto se stesso ma significa anche l'altro, mentre quest'altro comprende ed adempie il primo. Negli esempi classici la seconda parte che adempie la prima è sempre la venuta di Cristo con gli avvenimenti connessi che portano alla redenzione e alla rinascita dell'uomo; e l'insieme è un'interpretazione complessiva della storia universale precristiana orientata verso la venuta di Cristo. L'imitazione esistenziale, che qui ci interessa a proposito delle nozze mistiche di Francesco con la Povertà, è in certo senso una "figura" capovolta: essa ripete certi tratti caratteristici della vita di Cristo, la rinnova e la incarna sotto gli occhi di tutti e rinnova quindi anche l'ufficio di Cristo, come buon pastore che il gregge deve seguire. "Io fui degli agni della santa greggia / Che Domenico mena per cammino," dice Tommaso, e Francesco è definito "archimandrita." Figura e imitazione costituiscono insieme una concretizzazione della compiuta concezione teleologica della storia, al cui centro sta la venuta di Cristo; questa segna il confine fra l'antico e il nuovo Patto; si ricordi che alla fine dei tempi il numero dei beati dell'antico e del nuovo Patto, mostrati da Dante nella bianca rosa dell'Empireo, sarà esattamente pari, e che dalla parte del Nuovo Testamento soltanto pochi seggi restano

liberi: la fine del mondo è dunque prossima. Ma fra i santi del Nuovo Testamento, nella bianca rosa, Francesco occupa un posto particolare, di fronte ai grandi patriarchi dell'Antico, e come questi erano stati anticipatori, così lui, lo sposo della Povertà segnato dalle stimmate, è quello che eccelle fra i tardi imitatori di Cristo, chiamato a guidare il gregge sulla retta strada, a sostenere la sposa di Cristo affinché essa possa andare sicura e fedele verso il suo amato.

Per il lettore medievale, che ci viveva in mezzo, tutti questi nessi erano riconoscibili a prima vista; le idee della ripetizione anticipatrice o imitativa gli erano familiari come al lettore moderno, per esempio, il concetto di sviluppo storico; essi s'immaginavano come una ripetizione esatta, ma ingannatrice, della venuta di Cristo persino l'apparizione dell'Anticristo. Noi abbiamo perduto la comprensione spontanea di questa concezione della storia e siamo costretti a ricostruirla mediante ricerche. Ma essa accese l'ispirazione di Dante, di cui possiamo ancora sentire l'ardore; nonostante la nostra avversione per le allegorie, nel canto undicesimo del *Paradiso* ci sentiamo afferrare dalla realtà del vivente, di un vivente che vive solo qui, nei versi del poeta.

In un articolo di qualche anno fa¹ cercai di analizzare nella sua struttura l'interpretazione figurale o tipologica delle Scritture, di provare l'influenza che essa ebbe sul modo di concepire gli avvenimenti terreni nel corso dei primi secoli del cristianesimo e del medioevo, e di dimostrare, attraverso esempi importanti per la composizione generale della *Commedia* (Catone, Virgilio, Beatrice), quanto profondamente Dante abbia assimilato le idee tipologiche. Vorrei discutere qui qualche altro punto particolare, al fine di migliorarne l'interpretazione alla luce di testi figurali. L'interpretazione figurale della Bibbia creò un sistema di relazioni, tutto un mondo nel quale i teologi medioevali si mossero a loro agio, che fu familiare anche ai laici attraverso sermoni, rappresentazioni religiose, opere d'arte, e da cui un poeta come Bernardo di Chiaravalle seppe trarre le sue creazioni più belle. Codesto mondo, già in via di decadenza nel XIV secolo, fu distrutto quasi totalmente dal XVIII secolo ed è scomparso per noi, sicché, nei tempi moderni, persino teologi agguerriti non saranno sempre capaci di percepire e comprendere alcune allusioni figurali.

Scrivendo da Istanbul (1945), dove poche pubblicazioni su Dante mi sono accessibili, non posso sempre essere certo che alcune mie osservazioni non siano state già fatte da altri studiosi.

I. *Aquila volans ad escam*

Cominciamo col sogno profetico del nono canto del *Purgatorio* (vv. 13-31):

¹ *Figura*, "Archivum Romanicum," XXII (1938), 436, ristampato con qualche aggiunta nel mio *Neue Dantestudien* (Istanbul 1944) [v. nel presente volume, pp. 176 sgg.].

Nell'ora che comincia i tristi lai
 la rondinella presso alla mattina,
 forse a memoria de' suoi primî guai,
 e che la mente nostra, peregrina
 più da la carne e men da' pensier presa,
 alle sue vision quasi è divina,
 in sogno mi pareva veder sospesa
 un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
 con l'ali aperte ed a calare intesa;
 ed esser mi pareva là dove foro
 abbandonati i suoi da Ganimede,
 quando fu ratto al sommo consistoro.
 Fra me pensava: "Forse questa fiede
 pur qui per uso, e forse d'altro loco
 disdegna di portarne suso in piede."
 Poi mi pareva che, poi roteata un poco
 terribil come folgor discendesse,
 e me rapisse suso infino al foco.
 Ivi pareva che ella e io ardesse...

L'aquila che piomba verso la terra e si solleva verso l'alto non ricorda soltanto Ganimede, ma anche un'antica tradizione figurale, il cui primo esempio è, credo, in Gregorio Magno e che ha origine dall'esposizione, ispirata al *Physiologus*, del versetto 9, 26 del libro di Giobbe ("sicut aquila volans ad escam," come aquila che vola sulla preda) in combinazione con altri passi biblici (*Giobbe*, 29, 37; *Isaia*, 40, 31; *Esodo*, 19, 4). Essa è fondata sull'interpretazione del contrasto tra l'impennata dell'aquila verso il sole, e il suo tuffo verso la terra. "Moris quippe est aquilae," dice Gregorio nel suo commento a *Giobbe*,²

ut irreverberata acie radios solis aspiciat; sed cum refectionis indigentia urgetur, eandem oculorum aciem, quam radiis solis infixerat, ad respectum cadaveris inclinat; et quamvis ad alta evolet, pro sumendis carnibus terram petit

[è costume dell'aquila di guardare i raggi del sole senza che la vista le si abbagli, ma quando il bisogno del cibo la spinga, volge verso la terra, alfine di individuare la preda, quello stesso acutissimo sguardo che aveva fissato i raggi del sole, e per quanto sia capace di raggiungere alte quote, piomba verso la terra per impadronirsi della preda].

² MIGNE, *Patr. Lat.*, LXXV, 884.

L'interpretazione più comune ed importante collega questo contrasto alla divina natura, all'incarnazione ed all'ascensione di Cristo: "incarnatus dominus ima celeriter transvolans et mox summa repetens" (Gregorio a proposito di *Giobbe*, 39, 27; *Patrologia latina*, LXXVI, 625) [Il Signore incarnato vola rapidamente attraverso gli abissi per raggiungere repentinamente le sommità]. Ci sono delle varianti: talvolta, ad esempio, l'aquila non è concepita come Cristo, ma come l'anima fedele che contempla l'incarnazione e l'ascensione di Cristo; comunque, se il ritorno verso l'alto è simbolo della separazione dalla carne ("peregrina più da la carne"), altrettanto si può dire dell'estasi contemplativa che guida l'anima rapita a congiungersi con Cristo nel fervore dell'"unio mystica" ("ivi pareva che io e ella ardesse").³ Che si abbia da fare con l'estasi contemplativa, avrebbe potuto esser provato dall'interpretazione figurale del sonno⁴; quanto alla parola "ratto," essa richiama all'orecchio esperto di problemi tipologici, il rapimento mistico di S. Paolo, a cui Dante allude assai spesso nella *Commedia*.

Così, l'aquila di Dante diverrebbe qui figura di Cristo, ^{bis} senza peraltro indicare la necessaria erroneità di altre interpretazioni. Il principio della coesistenza di diversi significati ("polisemia"), rivendicato da Dante per la *Commedia* nella *Lettera a Cangrande*,⁵ è stato già

³ Per la tradizione posso citare: Gregorio a proposito di *Isaia*, 40, 31 ("qui autem sperant in Domino, mutabunt fortitudinem, assumunt pennas sicut aquilae," — perciò coloro che sperano nel Signore, rinnoveranno la loro forza, assumeranno ali come le aquile —): Mutant fortitudinem, quia fortes student esse in spiritali opere qui dudum fuerant fortes in carne: assumunt autem pennas ut aquilae, quia contemplando volant (*Patr. lat.*, LXXVI, 131). [Rinnovano la forza, perché, dopo essere stati forti nella carne, cercano di esserlo nell'attività spirituale; assumono ali come le aquile, perché volano contemplando.] Ruperto di Deutz così commenta, all'inizio del XII secolo, *Giobbe*, 9, 26: "ad escam, id est, et erecta mente creatoris lucem contemplantes more aquilae solis radios aspectantes, more eiusdem aquilae de supremis ad ima avide volantis ad escam" (*Patr. lat.*, CLXVIII, 1009) (verso la preda, cioè coloro che contemplano con tutto lo spirito teso verso l'alto la luce del creatore, come l'aquila che guarda i raggi del sole, la stessa aquila che vola avidamente dall'alto verso la terra per impadronirsi della preda). La *Diaeta salutis* del XIII secolo così commenta l'*Esodo* 19, 4 ("quomodo portaverim vos super alas aquilarum," — come vi ho portati sulle ali delle aquile): in pennis contemplationis angelicae vos elevavi ad speculandum adventum meum et omnia mysteria gratiae (Torino, edizione di Bonaventura pubblicata da Peltier, 8, 343). [Vi ho innalzati sulle ali della contemplazione angelica perché scrutiate il mio arrivo e tutti i misteri della grazia.]

⁴ Cfr. PETRUS COMESTOR [il dantesco Pietro Mangiadore] a proposito della *Genesi*, 2, 21-24, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 166; o diversi commenti sul *Cantico dei cantici*, 2, 7 e 5, 2, per esempio BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 1631-62.

^{bis} Per l'aquila come "figura Christi" c'è da tenere presente la spiegazione data dalla (H.) FLANDERS DUNBAR nel suo interessante libro *Symbolism in medieval thought and its consummation in the "Divine Comedy"* (New Haven 1929), p. 216.

⁵ Egli non rivendica esattamente il principio della molteplicità dell'interpretazione tipologica, ma la pluralità si riferisce in generale al metodo che attribuisce quadruplici

stabilito da Agostino nel *De doctrina christiana*, 3, 25 sgg., a proposito dell'esposizione figurale della Bibbia e commentatori più recenti offrono per i passi difficili, quasi sempre, diverse spiegazioni tipologiche, a volte alternandole, più frequentemente accumulandole,⁶ purché esse non contraddicano la fede ("sententia..., quae fidei rectae non refragatur," Agostino, *De doctr. christ.*, 3, 27). Non è però certo che quanto si riferisce all'aquila si riferisca anche a Lucia; tenderei anzi a credere che il sogno profetico abbia implicazioni più complesse dell'intervento di Lucia. In ogni modo, non abbiamo fatto cenno nella nostra esposizione al significato politico-imperiale, certamente presente per lo meno nel sogno,⁷ né abbiamo spiegato in modo esauriente perché l'aquila s'impadronisca della preda solo partendo dal monte Ida. Ci tocca ora dire qualcosa di più su questo argomento. Il monte Ida, dove ebbe luogo il ratto di Ganimede, è la divina montagna di Troia, l'origine "dell'anima Roma e di suo impero" (*Inf.*, II, v. 20) e sta qui per la valletta dei principi, un luogo di "diletto" e "bel soggiorno" (*Purg.*, VII, vv. 45; 48, 63; 73 sgg.) situato sulle pendici del Purgatorio coperto di fiori come il Paradiso terrestre o l'Eliso, ma anche "vallis lacrimarum," ancora sottoposta a "timores nocturni,"⁸ dove dimora, tra i principi, Rodolfo d'Absburgo, "che più siede alto e fa sembianti / D'aver negletto ciò che far dovea" (*Purg.*, VII, vv. 91-92). Il monte Ida e la valletta dei principi⁹ rappresentano entrambi l'età dell'oro, l'età di Saturno, pacifica, imperiale, ma perduta; unico posto da cui è consentito all'aquila di sorprendere la preda e trasportarla verso l'"unio mystica." Corrispondente agli accennati episodi è il sonno mistico di Dante nel Paradiso terrestre, immediatamente precedente alla visione della "nova Beatrice" (*Purg.*, XXXII, vv. 64 sgg.) a sua volta esplicitamente connessa con *Luca*, 9, 28-36¹⁰; e, so-

senso alle Scritture; in ogni modo, egli rivendica per la *Commedia* l'interpretazione "polisensa." Molti dottori della Chiesa rivendicano solo per le Scritture il diritto alla pluralità di significati, in esplicito contrasto con ogni letteratura secolare; questo elemento dovrebbe essere preso in considerazione quando si voglia spiegare la speciale missione che Dante attribuisce a se stesso.

⁶ Una stessa persona, uno stesso oggetto, uno stesso evento possono persino rappresentare cose contrastanti, per esempio: un serpente, un leone, il sonno, del legno.

⁷ "Sublimis aquila fulguris instar descendens," [Aquila che discende dall'alto come folgore] scrive Dante di Arrigo VII, *Epist.*, 5, 4.

⁸ "Vallis lacrimarum" deriva dal *Salve regina*, *Purg.*, VII, v. 82 "...ad te suspiramus... in hac lacrimarum valle"; i "timores nocturni" (*Salm.*, 91, 5; *Cant.*, 3, 8) sono richiamati dal testo dell'Inno di compieta "te lucis ante terminum," *Purg.*, VIII, v. 13.

⁹ Allo stesso modo dell'altro Ida di Saturno in Creta, *Inf.*, XIV, v. 97, poiché il significato del nome ha importanza reale nell'interpretazione figurale.

¹⁰ Cfr. a questo proposito Ambrogio, *Patr. lat.*, XV, 1704, o Beda il venerabile, *Patr. lat.*, XCII, 455.

prattutto, la scala di Giacobbe la quale significa anche la contemplazione che è guida alla più alta visione." Essa s'innalza dal cielo di Saturno, immediatamente dopo la seguente descrizione:

...cristallo che 'l vocabol porta,
cerchiando il mondo, del suo caro duce
sotto cui giacque ogni malizia morta.

(*Par.*, XXI, vv. 25-27)

II. *Humilis Psalmista*

La danza di David davanti all'arca del patto e la scena che segue con la figlia di Saul, Micol (II *Samuele* 6, 1-23 e I *Paral.* 13-16), che Dante usa come un secondo esempio d'umiltà, ha un'influenza considerevole sull'idea che il medioevo ha di David; l'interpretazione di questo episodio ebbe come conseguenza, o almeno favori grandemente, il fatto che David fu principalmente lodato per la sua umiltà. L'umiliazione alla quale il gran re ed eroe si sottomise volontariamente offrì un'occasione opportuna allo sviluppo dell'antitesi cristiana umiltà-sublimità, fondamentale per la redenzione attraverso l'incarnazione di Cristo; come l'arca fu considerata figura della Chiesa, così David divenne figura di Cristo. Gregorio Magno (*Moral.*, *Patr. Lat.*, LXXV, 444) scrive su questo tema:

Coram Deo egit vilis et extrema, ut illa ex humilitate solidaret quae coram hominibus gesserat fortia. Quid de eius factis ab aliis sentiat ignoro; ego David plus saltantem stupeo quam pugnantem...

[egli offrì al cospetto di Dio le cose vili ed estreme per rendere più durature, a forza d'umiltà, quelle imprese coraggiose che egli aveva compiute al cospetto degli uomini. Che cosa pensino gli altri di ciò, io non so; io ammiro la danza di David più dei suoi combattimenti.]

Egli paragona la danza di David a quella di un buffone (*scurra*), e spiega il versetto II *Samuele*, 6, 22 ("et vilior fiam plus quam factus sum, et humilis ero in oculis meis" [e sarò più vile di quanto non sia, e mi umilierò davanti ai miei stessi occhi]) tenendo conto dell'umiliazione che Cristo volontariamente s'inflisse.¹²

¹¹ I gradi di contemplazione sono designati dai nomi dei figli di Giacobbe nel misticismo medioevale, specie in Riccardo di San Vittore.

¹² La tradizione continua con Valafrido Strabone, Rabano Mauro (*Patr. lat.*, CLX, 83) ed altri.

L'allusione a David nell'occhio dell'aquila contiene pure il tema dell'umiltà, giacché la migrazione dell'arca di luogo in luogo veniva considerata come l'umile condizione della Chiesa durante l'epoca delle persecuzioni. Ho trovato il motivo "di villa in villa" in Onorio di Autun (*Patr. Lat.*, CLXXIII, 369):

Ecclesia siquidem olim a contribulis suis tanto odio est habita, ut nullus ei locus manendi tutus esset, sed semper de civitate in civitatem fugiens migraret, unde molti scandalizati sunt, qui Christianos miserabiliores omnibus hominibus reputaverunt

[la Chiesa fu tenuta una volta in tanto odio dai suoi stessi membri, che nessun rifugio le fu sicuro, ma dovè fuggendo trasferirsi di città in città, il che fu oggetto di scandalo tra coloro che reputarono i cristiani più infelici degli altri uomini.]

III. *Veni sponsa de Libano*

Un po' prima che Beatrice appaia nel Paradiso terrestre (*Purg.*, XXX) la processione della Chiesa si ferma ed i 24 seniori, simbolo dei libri dell'Antico Testamento si volgono verso il carro "come a loro pace"¹³:

e un di loro, quasi dal ciel messo,
"Veni, sponsa, de Libano" cantando
 gridò tre volte, e tutti li altri appresso.
 Quali i beati al novissimo bando
 surgeran presti ognun di sua caverna,
 la revestita carne alleluando;
 cotali in su la divina basterna
 si levar cento, ad vocem tanti senis,
 ministri e messaggier di vita eterna.
 Tutti dicean: *"Benedictus qui venis!"*,
 e fior gittando di sopra e dintorno,
"Manibus, oh, date lilia plenis!"
 Io vidi già nel cominciar del giorno
 la parte oriental tutta rosata
 e l'altro ciel di bel sereno adorno;
 e la faccia del sol nascere ombrata,
 sì che per temperanza di vapori
 l'occhio la sostenea lunga fiata:

¹³ Il che significa che la Chiesa compie ciò che l'Antico Testamento annunzia.

cosí dentro una nuvola di fiori
 che dalle mani angeliche saliva
 e ricadeva in giù dentro e di fori
 sovra candido vel cinta d'uliva,
 donna m'apparve...

(vv. 10 sgg.)

Quasi senza eccezione i commentatori hanno avuto ragione di riconoscere in colui che grida Salomone, cioè il simbolo dei Cantici; egli grida tre volte, proprio come nel *Cantico dei cantici*, dove viene ripetuto tre volte (*Cant.*, 4, 8): "Veni de Libano sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis..." Il grido, a quel che mi consta, è stato compreso da tutti gl'interpreti moderni come un invito ad apparire rivolto a Beatrice. Poiché Dante interpreta nel tanto citato passo del *Convivio* relativo alla gerarchia delle scienze, l'amata dei *Cantici* come la scienza divina, e siccome, essi dicono, Beatrice è soprattutto scienza divina,¹⁴ l'invito è rivolto a lei.

Gli antichi commentatori procedevano più cautamente, e Benvenuto da Imola scrive¹⁵:

...et primo quidem introducit unum senem cantantem laudes ipsius ecclesiae. Et ad intelligentiam litterae debes scire, quod hic erat Salomon qui inter alios fecit librum qui intitulatur Canticum canticorum, in quo sub typo describit statum Ecclesiae introducens sponsum et sponsam, id est Christum et Ecclesiam, ad loquendum mutuo... Ista verba scripta in praedicto libro Canticorum sunt verba sponsi, id est Christi, qui dicit ad sponsam idest Ecclesiam: Veni sponsa mea odorifera. Libanum enim est mons Arabiae, ubi nascitur thus quod etiam dicitur olibanum, sicut patet per Bernardum, qui pulchra scripsit super istum librum...

[e per primo introduce un vecchio che canta le lodi della stessa Chiesa. Per l'intelligenza della lettera devi sapere che costui era Salomone che, tra gli altri, scrisse il libro intitolato Cantico dei cantici, nel quale, in forma tipologica, descrive le condizioni della Chiesa, introducendo un dialogo tra lo sposo e la sposa, cioè tra Cristo e la Chiesa... Queste parole scritte nel predetto libro dei cantici sono dello sposo, cioè di Cristo, che dice alla sposa, cioè alla Chiesa: Vieni, mia sposa odorosa. Il Libano è infatti un monte dell'Arabia dove nasce l'incenso, detto anche *Olibanum*, come si legge in Bernardo che scrisse su questo libro cose assai belle.]

¹⁴ Così dice il *Cantico dei cantici*, 6, 7-8: "sexaginta sunt reginae, et octoginta concubinae, et adolescentularum non est numerus: una est columba mea, perfecta mea..." [sessanta sono le regine, e ottanta le concubine, e innumerevoli le fanciulle: una sola è la mia colomba, la mia perfetta].

¹⁵ Firenze 1887, IV, 206.

Questo passo è una testimonianza preziosa per due motivi: perché Bernardo di Chiaravalle, che esso cita, esercita un'influenza ampia, profonda e duratura, particolarmente attraverso il ciclo dei Sermoni sui Cantici, e soprattutto perché esso mostra la reazione spontanea d'ogni lettore del medioevo alle parole "sposo" e "sposa," che significavano per lui Cristo e la Chiesa, o, come talvolta accadeva, la cristianità o anche l'anima fedele.¹⁶ Tali significati erano stati resi correnti e familiari da migliaia di sermoni, rappresentazioni liturgiche e semiliturgiche, e se, data la grande libertà d'interpretazione di cui ho parlato, era occasionalmente possibile adoperare una di queste parole in un senso diverso dal consueto, bisognava esplicitamente dichiararlo, come fece Dante nel citato passo del *Convivio*; altrimenti le parole sposo e sposa avevano un preciso valore paradigmatico, come lo hanno, ad esempio, le parole "presidente" o "congresso" negli Stati Uniti. Allo stesso modo, sarebbe sembrato molto strano e sorprendente al lettore medioevale di vedere i versetti "Veni sponsa de Libano" e "benedictus qui venis in nomine Domini" applicati alla stessa persona. Egli era al corrente, invece, per la sua familiarità con i sermoni e la liturgia, che il primo si riferisce alla Chiesa, alla cristianità o all'anima fedele, l'altro al Salvatore. È perciò molto improbabile, se non impossibile, che Dante intendesse le parole "veni sponsa de Libano" come un invito a Beatrice.

Tutta la scena è composta, senza dubbio, a figurare l'apparizione di Cristo.¹⁷ Abbiamo anzitutto il magnifico paragone con la resurrezione della carne all'ora del giudizio finale, quando Cristo apparirà a giudicare il mondo; poi i cento¹⁸ "ministri e messaggieri di vita eterna" cantano "ad vocem tanti senis," che li ha costretti ad alzarsi, le parole della folla all'ingresso di Cristo in Gerusalemme (*Matteo*, 21, 9 ecc.): "benedictus qui venis in nomine Domini." Ogni teologo medioevale, molti laici sapevano e all'udire queste voci avvertivano immediatamente che l'ingresso in Gerusalemme annuncia l'apparizione o la riapparizione del Salvatore quando ha inizio l'eterno giorno e la Gerusalemme terrena si trasforma definitivamente nella vera, eterna Gerusalemme. Per quanto riguarda i fiori, comincerò col citare alcune frasi dei Sermoni sui Cantici di Bernardo, là dove dice, spiegando l'espressione 2, 12 ("flores

¹⁶ BERNARDO DI CHIARAVALLE DOMIN., *Prima post. Oct. Epiph. Sermo II*, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 158: "sponsa vero nos ipsi sumus, si non vobis videtur incredibile, et omnes simul una sponsa, et animae singulorum quasi singulae sponsae" [la sposa siamo noi stessi, se la cosa non vi pare incredibile, una sola sposa nell'insieme e singole spose sono le anime dei singoli].

¹⁷ Cfr. H. FLANDERS DUNBAR, *op. cit.*, p. 319.

¹⁸ "Et ponit finitum pro infinito" [E pone il determinato al posto dell'indeterminato] dice Bonaventura a proposito della parola cento.

apparuerunt in terra nostra, tempus putationis advenit" [fiori apparvero sulla nostra terra, giunse il tempo della potatura]):

... Quæris quando hoc fuit? quando putas, nisi cum reffloruit caro Christi in resurrectione? Et hic primus et maximus flos qui apparuit in terra nostra. Nam primitiæ dormientium Christus (I *Cor.*, 15, 20). Ipse, inquam, "flos campi et lilium convallium" Jesus (*Cant.*, 2, 1), ut putabatur filius Joseph a Nazareth (*Luc.*, 3, 23), quod interpretatur flos. Is ergo flos apparuit primus, non solus. Nam et multa corpora sanctorum, qui dormierant, pariter surrexerunt, qui veluti quidam lucidissimi flores simul apparuerunt in terra nostra... (*Patr. lat.*, CLXXXIII, 1054-60).

[Tu mi domandi quando sia accaduto; quando è potuto accadere se non al momento in cui, per la resurrezione, la carne di Cristo rifiorì? Ed egli fu il primo fiore ed il più grande ad apparire sulla terra, Cristo, la primizia di coloro che erano addormentati... Gesù, il figlio putativo di Giuseppe di Nazareth, che significa fiore..., ed anche il fiore del campo ed il giglio delle convalli... Egli fu il primo fiore ad apparire, ma non l'unico, poiché risorsero dal sonno anche molti corpi di santi ed apparvero insieme sulla terra come splendidi fiori.]

Perciò "flos" è la carne di Cristo e "flores"¹⁹ sono i corpi risorti dei santi: la figura della riapparizione e della resurrezione è così continuata dalla diffusione dei fiori, e si può anche immaginare, leggendo la citazione di Bernardo "ego sum flos campi et lilium convallium," perché Dante si sia servito del bel verso virgiliano (*Enclide*, VI, 883), reso veramente opportuno per ragioni di rima. Esso non ha molto da fare, nel contesto dantesco, con la morte di Marcello,¹⁹ trattandosi di un'allusione al significato simbolico del giglio, originato da certi passi della Sacra Scrittura. La speculazione sul giglio è assai ricca e multiforme ("spiritalis haec tam pulchra varietas," [spirituale è il carattere di codesta varietà tanto bella], dice Bernardo in un'altra occasione); posso dire, usando un'indicazione assai approssimativa ed inadeguata, che il giglio da un lato è figura di Cristo, dall'altro delle anime dei giusti o delle loro virtù. A Cristo viene riferito il *Cantico dei cantici*, 2, 1, "ego flos campi et lilium convallium," spesso in combinazione con la

¹⁹ Per "flores resurrectionis" vedi anche BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De diligendo Deo*, III, *Patr. lat.*, CLXXXII, 979, e *Par.*, 22, 48. Cfr. anche J. BÉDIER, *La Chanson de Roland*, II, 305.

¹⁹ Alcuni commentatori hanno suggerito che Marcello può essere considerato qui come una figura di Cristo. Io non sono d'accordo, perché nei versi di Virgilio non vi sono allusioni alla resurrezione. Cfr. il commento di Pietro Alighieri, a cura di V. Nannucci, Firenze (1845), p. 511. Anch'egli cita *Cant.*, 2, 1, ma la sua interpretazione è pedantesca e priva di conoscenza della tradizione.

Genesi, 27, 27 "ecce odor filii mei sicut odor agri pleni cui benedixit dominus" [ecco il profumo del mio figliuolo simile a quello d'un campo pieno, benedetto dal Signore], ai giusti si riferisce invece il *Cantico*, 2, 16-17, "Dilectus meus mihi, et ego illi, qui pascitur inter lilia, donec aspiret dies et inclinentur umbrae" [Egli appartiene a me ed io a lui, l'amato che si nutre tra i gigli fino all'avvicinarsi del giorno e al cadere delle ombre]. Codeste parole che alludono al giudizio finale, si trovano unite ad altri passi, specie alla parafrasi liturgica di *Osea*, 14, 6, "Iustus germinabit sicut lilium et florebit in aeternum ante Dominum"²⁰ [il giusto germinerà come giglio e fiorirà in eterno davanti al Signore]. Do in nota²¹ alcuni estratti di testi, in cui vengono indicati i temi figu-

²⁰ Alleluia dalla *Missa de doctoribus*.

²¹ Testi sul giglio:

a) riferito a Cristo: BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Sermones in Cant.*, LXX, 5; *Patr. lat.*, CLXXXIII, 1118: "Bonum autem lilium veritas, candore conspicuum, odore praecipuum; denique candor est lucis aeternae, splendor et figura substantiae Dei (*Sap.*, 7, 26 con *Ebr.*, 1, 3). Lilium plane, quod ad novam benedictionem terra nostra produxit, et paravit ante faciem omnium populorum, lumen ad revelationem gentium (*Luc.*, 2, 31-32). Donec sub maledicto fuit terra, spinas et tribulos germinavit. Ad nunc Veritas de terra orta est Domino benedicente (*Ps.*, 84, 12-13), speciosus omnino flos campi et lilium convallium... Leva etiam oculos nunc in ipsam personam Domini, qui in Evangelio loquitur: Ego sum Veritas (*Ioan.*, 14, 6). Et vide quam competenter veritas lilio comparatur. Si non advertisti, adverte de medio floris huius quasi virgulas aureas prodeuntes et cinctas candidissimo flore, pulchre ac decenter disposito in coronam: et agnosce auream in Christo divinitatem, humanae coronatam puritate naturae — questo motivo esiste già in Isidoro di Siviglia, — id est Christum in diademate, quo coronavit eum mater sua. Nam in quo coronavit eum Pater suus, lucem habitat inaccessibilem, nec posses in ea illum interim adhuc videre..." Il buon giglio dallo spiccato candore, dal profumo distinto è la verità; è infine la luce eterna che brilla, lo splendore e la figura della sostanza di Dio. Giglio, dunque, che la nostra terra produsse per una nuova benedizione, e preparò a cospetto di tutti i popoli; luce per la rivelazione delle genti. Finché la terra fu sotto il maligno, produsse spine e triboli. Ora, con la benedizione di Dio, è sorta dalla terra la verità, il fiore di campo fornito d'ogni bellezza, il giglio delle convalli... Leva dunque ora gli occhi alla stessa persona del Signore, che dice nel Vangelo: Io sono la Verità, e nota quanto opportunamente la verità sia paragonata al giglio. Se non te ne sei reso conto, nota ora quei pistilli d'oro che fuoriescono dal centro del fiore e sono cinti dai candidissimi petali, disposti con bella e dignitosa eleganza in forma di corona; e riconosci l'aurea divinità di Cristo incoronata dalla purezza dell'umana natura, cioè Cristo cinto del diadema di cui la madre l'incoronò; quanto al diadema di cui il padre lo cinse ti è impossibile vederlo poiché esso è abitato da luce inaccessibile.]

A proposito della *Genesi*, 27, 27 *ibid.*, vedi *Sermo*, XLVII, 3; *Patr. lat.*, CLXXXIII, 1009.

b) In riferimento ai giusti: GREGORIO MAGNO, *Super Cant.*, a prop. di *Cant.*, 2, 16; *Patr. lat.*, LXXIV, 501: "quid per lilia nisi animae designantur? Quae dum castitatis odorem retinent, per bonae famae opinionem proximis quibusque suaviter olent. Inter lilia sponsus ergo pascitur, quia procul dubio animarum castitate delectatur..."

[Che cosa vogliono dire i gigli se non l'anima? Questa, finché conserva il profumo della castità, diffonde il soave odore della buona opinione tra coloro che le si accostano. Lo sposo si ciba tra i gigli, poiché si diletta della castità dell'anima lontano dal dubbio];

rali della venuta di Cristo, della resurrezione, del giorno del giudizio. Non intendo però limitarmi in senso stretto a questi temi. Per "lilia," intesi come le anime dei santi o dei giusti si può anche citare Dante stesso, *Par.*, XXIII, vv. 74-75:

... quivi son li gigli
al cui odor si prese il buon cammino.

c'è da vedere anche: ONORIO AUGUSTOD., *Patr. lat.*, CLXXII, 382, 414, e *passim*; e RICCARDO DI SAN VITTORE, *Explicat in Cant.*, 4, 5, *Patr. lat.*, CXCVI, 474, il quale scrive: "Per lilia quae nitent et odorem habent — questo motivo ricorre molto di frequente — munditiam bene viventium et odorem virtutum accepimus..." [Per i gigli candidi ed odorosi intendiamo la purezza di chi vive giustamente e il profumo delle virtù.] Egli spiega le parole *donec aspiret* ecc. nel senso di eterna beatitudine ("donec... luceat dies aeternitatis et divinae cognitionis"); [finché durerà la luce dell'eternità e della conoscenza di Dio], come GREGORIO, *loc. cit.*, ha già fatto.

Tra i testi di Bernardo, lunghi e numerosi su questo argomento, ho scelto i pochi seguenti:

Sermo, in *Cant.*, LXX, 2; *Patr. lat.*, CLXXXIII, 1117: (sponsa) ... autem non ignorat unum esse, et qui pascitur et qui pascit; inter lilia commorantem, et regnantem super sidera. At libentius humilia dilecti memorat, propter humilitatem quidem...; magis autem quod exinde coepit esse dilectus, ex quo et pasci. Nec modo exinde, sed inde. Nam qui in altissimis est Dominus, in imis est dilectus; super sidera regnans, et inter lilia amans. Amabat et super sidera, quia nusquam et numquam potuit non amare, quia amor est; sed donec ad lilia descendit, et pasci inter lilia compertus est, nec amatus est, nec factus dilectus. Quid? non est amatus a patriarchis et prophetis? Est: sed non priusquam visus est et ab ipsis inter lilia pasci. Neque enim non viderunt quem praeviderunt... [Colui che viene nutrito e colui che nutre, colui che s'indugia tra i gigli e abita sopra le stelle sono la stessa persona. La sposa, che lo sa, volentieri ricorda gli aspetti umili del suo beneamato, certo per amore dell'umiltà stessa, ma più perché il suo beneamato ha inizio nel momento in cui ha inizio il suo nutrirsi; e non solo da quel momento ma per quella ragione. Infatti, colui che è Signore nel più alto dei cieli, è il beneamato nelle parti infime dell'universo; è un regnante tra le stelle, un amante tra i gigli. Né mancava d'amare anche al disopra delle stelle; essendo infatti egli amore, non ha mai ed in nessun luogo cessato d'amare; ma finché non discese tra i gigli e imparò a nutrirsi tra i gigli non fu amato né divenne il prediletto. Perché? Non fu forse amato dai patriarchi e dai profeti? Certo, non prima però che anche essi lo vedessero nutrirsi tra i gigli. Essi non mancarono infatti di vedere colui che prevedero.]

Ivi, 4, p. 1118, a proposito delle virtù del giusto: "Lilia sunt, lilia inquam, orta de terra, nitentia super terram, eminentia in floribus terrae, fragrantia super odorem aromatum. Ergo inter haec lilia sponsus, et omnino ex his speciosus et pulcher..."

[Sono gigli, dico, nati dalla terra, splendenti sopra la terra, spicanti tra i fiori della terra, profumati sopra ogni aroma; perciò lo sposo dall'aitante bellezza si trova tra questi gigli.]

Anche Bernardo, come Gregorio e Riccardo di San Vittore, riferisce la frase "donec aspiret ecc." al giorno del giudizio. Cfr. *Sermo*, LXXII, specialmente 4: "Novissima hora est; nox praecessit, dies autem appropinquavit. Aspirabit dies, et expirabit nox" [È giunta l'ora estrema, la notte si è andata eclissando, il giorno avvicinando. Si avvicinerà il giorno, si estinguerà la notte] e 11: "Et si vultis scire, dies aspirans ipse est Salvator quem expectamus..." [E, se volete saperlo, il giorno che s'avvicina è il Salvatore atteso], *Patr. lat.*, CXCIII, 1131 e 1134.

Dante unisce la figura del fiore o del giglio con quella, ben nota alla tradizione, della nube che attenua lo splendore del sole sorgente permettendo all'occhio umano di sostenerlo?²² Bernardo scrive di questa nube nel suo sermone *De adventu Domini*, 8 (*Patr. lat.*, CLXXXIII, 39):

Attamen velim nosse, quid sibi voluerit, quod ad nos venit ille, aut quare non magis ivimus nos ad illum. Nostra enim erat necessitas: sed nec est consuetudo divitum ut ad pauperes veniant, nec si praestare voluerint. Ita est, fratres, nos magis ad illum venire dignum fuit; sed duplex erat impedimentum. Nam et caligabant oculi nostri: ille vero lucem habitat inaccessibleem (I *Tim.*, 6, 16); et jacentes paralytici in grabato divinam illam non poteramus attingere celsitudinem. Propterea benignissimus Salvator et medicus animarum descendit ab altitudine sua, et claritatem suam infirmis oculis temperavit. Induit se laterna quadam, illo utique glorioso et ab omni labe purissimo corpore quod suscepit. Haec est enim illa levissima plane et praefulgida nubes, supra quam ascensurum eum propheta praedixerat, ut descenderet in Aegyptum (*Is.*, 19, 1).

[E tuttavia vorrei si sapessero le sue intenzioni, perché mai sia venuto lui da noi piuttosto che recarci noi da lui. Noi avevamo bisogno di lui: la divinità anche quando voglia prestare soccorso, di solito non va a visitare i poveri. Sì, fratelli, sarebbe stata cosa più conforme alla sua dignità se fossimo stati noi a recarci da lui, ma due ragioni l'impedivano: i nostri occhi erano offuscati di caligine ed egli abita la zona inaccessibile della luce; noi paralitici adagiati in un giaciglio non potevamo attingere quella divina altezza. Perciò il generoso Salvatore e medico delle anime discese dalle sommità e temperò per i nostri occhi infermi la sua luminosità. Si munì d'una lanterna, cioè del suo gloriosissimo corpo puro da ogni macchia; e questa è quella nube leggera e splendente più d'ogni altra su cui egli sarebbe salito, secondo l'annuncio del profeta, per discendere in Egitto.]

Codesto motivo significa qui, che Cristo-Beatrice non si rivela ancora nella sua vera forma; la quale si sviluppa gradualmente, come si sa, durante l'ascesa al più alto dei cieli (*Par.*, XXX, vv. 16-33).

Perciò, qualunque possa essere il significato simbolico di Beatrice, la sua apparizione è qui figura dell'apparizione di Cristo²³ tra gli angeli e coloro che risorgeranno; ed il grido "veni sponsa" è un appello rivolto agli angeli e alle anime dei giusti perché si levino ("si levar"; "saliva")

²² Questa nube non ha naturalmente nulla a che fare con l'altra, più nota di cui parla Matteo in 24, 30 o in 26, 64 o nei passi corrispondenti.

²³ L'ambito dei significati di Beatrice le consente di divenire senza difficoltà "figura Christi." Come "scienza divina" è strettamente legata al Verbo, la seconda persona della Trinità, e come Rachele-contemplazione riflette la doppia natura del Verbo. Cfr. le ultime pagine del mio saggio *Figura*.

e può essere interpretato escatologicamente come le parole che Cristo pronuncerà (Salomone, "quasi dal ciel messo" è figura del Salvatore) il giorno del giudizio ("novissimo bando"), o in un senso più mistico, come appello alla devozione ed alla contemplazione interiore del Cristo. Infatti, il verso "veni sponsa," col "coronaberis" che segue, è stato sempre interpretato come un appello alla Chiesa o alla cristianità. A provarlo, citerò alcuni testi cominciando ancora una volta con Gregorio (*Super Cant. expos.*, *Patr. lat.*, LXXIX, 511):

... Potest... intelligi quod ter dicitur veni. Venit enim sponsa sancta ad Christum, dum in hoc mundo vivens, bona quae potest operatur. Venit quando in hora mortis anima, ipsa videlicet sponsa, a carne exuitur. Venit tertio, quando in die iudicii ultimi carnem resumit, et cum Christo thalamum coelestem ingreditur. Ibi quippe omnium laborum suorum praemia consequitur; ibi, iam omnino prostratis et exclusis hostibus, gloriose coronatur... (seguono speculazioni sui nomi Amana, Sanir, ecc.)

[Si può capire perché si dica *veni* tre volte. La santa sposa viene da Cristo finché opera il bene che può nel mondo in cui ella vive; viene nell'ora della nostra morte, quando l'anima, cioè la stessa sposa, si spoglia dalla carne; viene per la terza volta, quando nel giorno del giudizio finale riprende la carne ed entra con Cristo nel talamo celeste. Quivi consegue il premio di tutte le fatiche, quivi, prostrati ed espulsi totalmente i nemici, viene gloriosamente incoronata...]

Molto più mistica è la concezione di Riccardo di San Vittore (*Explic. in Cant.*, XXV, *Patr. lat.*, CXCVI, 478):

Libanus mons est, in quo crescunt myrrha et thus. Dicitur autem Libanus candidatio et dealbatio. Vocat ergo Christus sponsam de Libano, cum per mortificationem peccatorum et carnalitatis et devotionem orationis mundatam et candidatam invitat ad supernam remunerationem. Quod autem non solum duplicata voce, sed etiam triplicata hortatur ut veniat, immensitatem desiderii et amoris quem habet ad eam insinuat, et ut trina repetitio immensitatis et firmitatis sit attestatio; funiculus enim triplex difficile rumpitur. Item multiplicata repetitio vocationis et gratulationem indicat, qua liberationi eius de praesenti miseria congaudet. Innuit quoque quanto desiderio hanc celerius fieri optet. Iterum enim atque iterum repetita vocatio accelerant pariter et gaudentis affectum exprimit. Ideo etiam eam toties vocat, ut iterata vocatione magnitudinem felicitatis ad quam vocatur insinuet; ut etiam trina vocatio Trinitatis indicat fruitionem, quam perceptura est post laborem, quae fruitio est aeterna beatitudo. Et cum eam vocat, etiam ei de quibus remuneranda sit praenuntiat: coronaberis...

[Il Libano è un monte sul quale crescono mirra e incenso e che signifi-

ca purificazione da ogni macchia. Cristo invoca la sposa dal Libano invitandola al premio eterno quando ella si è purificata da ogni macchia attraverso la mortificazione dei peccati e della carne e attraverso la devozione della preghiera. La voce che la esorta non due, ma tre volte a venire insinua l'immensità del desiderio e dell'amore che lo sposo ha per lei, ne attesta l'immensa deliberazione: una corda che abbia tre capi si rompe infatti difficilmente. Il fatto che egli la chiami ripetutamente indica pure quanto egli si rallegri che ella si sia liberata dalla presente miseria, con quanto desiderio le affretti i passi. La voce che chiama ripetutamente esprime la premurosa impazienza di chi ha fretta nel suo giubilo, accenna verso colei che è chiamata alla grande felicità dello sposo; il triplice appello alla Trinità indica godimento dopo la fatica. Questo godimento è la beatitudine eterna. E mentre lo sposo la chiama le annuncia i premi futuri: ella sarà coronata...]

Assai simile, talvolta persino nelle parole (ad es. "funiculus triplex,") è il commento di Gilberto di Hoiland, un discepolo di Bernardo che continuò i Sermoni sui Cantici lasciandoli anch'egli incompiuti alla sua morte. Gilberto identifica coloro che vengono dal Libano con i biancovestiti della rivelazione (*ivi*, CLXXXIV, 149).

Forse il nostro metodo di dimostrazione che si affida ad un gran numero e ad una grande varietà di testi, può sembrare troppo laborioso al lettore il quale è tentato di domandarsi se Dante avesse veramente presenti tutti questi rapporti così complicati. Ma mentre a noi il sistema figurale può apparire laborioso, complicato e talvolta assurdo, esso per i cristiani del XII e XIII secolo era pane quotidiano, come mostra ogni sermone di quel periodo. Comunque, già ai tempi di Dante, e ancor più un po' dopo, appaiono segni di decadenza, almeno in Italia; con l'introduzione umanistica di elementi eterogenei la libertà e la finezza del metodo figurale perde il suo potere creativo. Gli antichi commentatori della *Commedia* forniscono molte spiegazioni figurali; ma molte di esse sono relativamente rozze e pedantesche, prive di sfumature e dell'ampia conoscenza della tradizione che è propria di Dante. Devo di nuovo insistere sul fatto che nei limiti della tradizione, nei limiti stabiliti da certe consuetudini di combinazioni, c'era grande libertà d'interpretazione; si valicherebbero, secondo me, però tali limiti se si interpretasse l'appello "veni sponsa" come un invito a Beatrice.

IV. Raab

Più di cinquanta anni fa Paget Toynbee scoprì che Raab, la meretrice del libro di Giosuè, cc. 2 e 6, che occupa un posto assai distinto nel cielo di Venere (*Par.*, IX, vv. 115-126), deve essere considerata figura della Chiesa. Pubblicando questa scoperta, fondata su passi di Isidoro, e Pietro Comestore nella rivista *The Academy* 12 settembre 1894, p. 216, egli sottolineò tra l'altro il fatto che Raab è un'antenata di Cristo (*Matteo*, 1, 5). Non ho potuto consultare l'articolo del Toynbee, ma è a mia disposizione la recensione che ne scrisse E. Rostagno in *Bullettino*, II, 94. Toynbee aveva certamente ragione, e la sua scoperta è indispensabile alla comprensione dei versi di Dante, anche se non pare che essa sia penetrata in tutti i commenti o le edizioni commentate d'una certa importanza. Zingarelli (*Dante*, 3 ed., p. 1205) e H. Flanders Dunbar (*Symbolism*, p. 54) la sviluppano ulteriormente e l'edizione Casini-Barbi la riporta, ma la nona edizione Scartazzini-Vandelli (1932) la ignora ancora. I versi in questione sono i seguenti:

Or sappi che là entro si tranquilla
Raab; e a nostr'ordine congiunta,
di lei nel sommo grado si sigilla.
Da questo cielo, in cui l'ombra s'appunta
che 'l vostro mondo face, pria ch'altr'alma
del trionfo di Cristo fu assunta.
Ben si convenne lei lasciar per palma
in alcun cielo dell'alta vittoria
che s'acquistò con l'una e l'altra palma,
perch'ella favorò la prima gloria
di Josuè in su la Terra Santa
che poco tocca al papa la memoria.

Il libro di Giosuè, specie il primo capitolo, è stato interpretato fin dai primordi del Cristianesimo come figura dell'apparizione di Cristo; tutti i dettagli del passaggio del Giordano e della conquista di Gerico sono entrati nella cornice di questa "figura" che è una delle più famose e popolari dell'antichità cristiana e del medioevo. Possediamo persino un manoscritto miniato, il rotolo di Giosuè della Vaticana, eseguito nel VI secolo, probabilmente una copia d'un più antico originale, il quale mostra certamente Giosuè quale figura di Cristo. Ma già a Tertulliano codesta relazione figurale era abbastanza familiare, come appare dal trattato *Adversus Marcionem* (3, 16), nel quale egli mette

in rilievo l'identità onomastica di Giosuè e Gesù (cfr. la nostra nota 9). Isidoro dà una spiegazione esauriente dei dettagli, ed il suo passo relativo a Raab,²⁴ citato dal Toynbee e dal Rostagno, venne riprodotto e parafrasato di frequente durante il medioevo, non solo da Pietro Comestore nella sua *Historia Scholastica*, ma anche da un altro autore familiare a Dante, Pier Damiani^{24bis} che ha una parte importante nel cielo di Saturno (*Par.*, XXI). Questi antichi interpreti dicono tutti, più o meno, che come soltanto la casa di Raab ed i suoi abitanti sfuggirono alla distruzione, così solo la Chiesa sarà salvata. Raab fu liberata "dalla fornicazione del mondo" per mezzo della finestra della confessione, a cui ella legò il filo scarlatto, simbolo del sangue di Cristo, divenendo così figura della Chiesa, e il filo scarlatto (proprio come le porte segnate dal sangue dell'agnello, di cui si parla nell'*Esodo*) divenne un simbolo del sacrificio redentore di Cristo. La concezione di Gerico come perdizione eterna trovava conforto nella parabola di *Luca*, 10, 30 ("homo quidam descendebat ab Ierusalem in Iericho, et incidit in latrones...") [un uomo scendeva da Gerusalemme a Gerico, e s'imbatté nei ladroni]; generalmente interpretata come figura della caduta dell'uomo. Allo stesso modo, la vittoria ottenuta "con l'una e l'altra palma" sembra voler alludere alla vittoria conseguita da Giosuè a mani spiegate (*Esodo*, 17, *Giosuè*, 8; cfr. *Sir.*, 46, 1-3), come figura della vittoria di Cristo, le cui mani vennero spiegate sulla croce.

Ci si è più volte domandati se "l'alta vittoria" di cui Raab è simbolo sia quella di Giosuè o quella di Cristo, e i commentatori hanno optato chi per l'una soluzione chi per l'altra. Per noi Raab è simbolo di entrambe le vittorie: di quella di Giosuè, in quanto questi è figura di Cristo, per quella di Cristo in quanto Cristo "realizza" Giosuè: "figuram implere" è il termine usato dai Padri della Chiesa. Naturalmente, siccome il senso figurale dà importanza al senso letterale, solo in termini figurati si può spiegare la preminenza di Raab. Ma entrambi i termini d'un rapporto figurale sono ugualmente veri, reali e presenti: il senso figurale non distrugge il letterale, ed il letterale non priva il figurale della sua qualità di avvenimento storicamente reale, come ho avuto occasione di scrivere nel mio saggio *Figura*.

Ovviamente, anche l'ultimo verso, "che poco tocca al papa la memoria," va inteso figuratamente, quindi in un duplice senso. Non si tratta soltanto della terra santa nel suo senso concretamente terreno,

²⁴ *Quaestiones in Vetus Testamentum*, in *Iosue*, cc. II e VII, *Patr. lat.*, LXXXIII, 371-374.

^{24bis} *Sermo*, 57, *ibid.*, CXLVI, 825, o *Collectanea in Vetus Testamentum*, *ibid.*, CXLV, 1074.

la Gerusalemme terrestre, dimenticata dal papa, che, preso dalle sue lotte contro i cristiani si dimentica di liberarla; egli, per amore del "maledetto fiore," ha perduto la memoria della nostra città futura, dell'eterna Gerusalemme.

V. Terra e Maria

Nel XIII canto del *Paradiso* Tommaso d'Aquino parla delle due persone che furono create dalla Trinità immediatamente e nelle quali la natura umana raggiunse per questo la sua più alta perfezione:

Però se 'l caldo amor la chiara vista
della prima virtù dispone e segna,
tutta la perfezion quivi s'acquista.
Così fu fatta già la terra degna
di tutta l'animal perfezione;
così fu fatta la Vergine pregna:
sì ch'io commendo la tua opinione,
che l'umana natura mai non fue
né fia qual fu in quelle due persone.

(vv. 79-87)

Le due persone sono Adamo e Cristo, com'è evidente ed è stato quasi universalmente riconosciuto.²⁵ Abbiamo da fare qui con il Cristo uomo, "l'uomo che nacque e visse senza pecca" (*Inf.*, XXXIV, v. 115). Può essere interessante notare che Dante non solo seguì la tradizione comune nel trattare il tema Adamo-Cristo, ma che ebbe modelli anche per lo sviluppo speciale della figura Terra-Maria. Su questo argomento, si trova la seguente dichiarazione nelle *Allegoriae in Vetus Testamentum*, c. VII (appendice all'opera di Ugo di San Vittore, *Patr. lat.*, CLXXV, 6391):

Terra de qua primus homo natus est, significat Virginem, de qua secundus homo natus est: virgo terra, virgo Maria. Sicut de terra divina operatione factus est corpus humanum sic de Virgine divina operatione Verbum creditur incarnatum. Sine macula fuit corpus Adae sumpsum de terra ("di tutta l'animal perfezione"), et immaculatum corpus Christi ani-

²⁵ Sbaglia tuttavia ancora a questo proposito ÉTIENNE GILSON nel suo pur utilissimo libro *Dante et la philosophie* (Parigi 1939), p. 253; la cosa è assai singolare perché Gilson è un esperto nell'interpretazione medioevale della Bibbia; vedi il suo articolo: *De quelques raisonnements scripturaires usités au Moyen Âge*, in *Les Idées et les Lettres* (Paris 1932).

matum de Maria. Adam factus est in sexta saeculi die, Christus natus est in sexta aetate, et passus est in sexta hora diei, sexta feria hebdomadae. Adam obdormivit ut de costa eius fieret Eva, Christus sopitus est ut de sanguine eius redimeretur Ecclesia. Adam sponsus et Eva de ipso facta sponsa, Christus sponsus et sponsa ab ipso redempta Ecclesia. Adam debuit praeesse et regere Evam, Christus praestitit et regit Ecclesiam. Terra ergo Maria; sexta feria, sexta aetas, vel sexta dies, vel sexta hora. Adam Christus; dormitio Adae, passio Christi; conditio Evae, redemptio Ecclesiae. Ad similitudinem quoque Adae et Evae, Christi et Ecclesiae, est Deus sponsus cuiuslibet fidelis animae.

[La terra da cui nacque il primo uomo significa la Vergine, dalla quale nacque il secondo uomo: vergine la terra, vergine Maria. Come il corpo fu creato di terra, per intervento divino, così la fede ci dice che il Verbo si è incarnato nella Vergine per intervento divino. Il corpo di Adamo fu desunto dalla terra senza macchia ("di tutta l'animal perfezione") ed il corpo di Cristo ricevette, immacolato, vita da Maria. Adamo fu creato nel sesto giorno, Cristo nella sesta età del mondo e morì nell'ora sesta del giorno, nel sesto giorno della settimana. Adamo s'addormentò perché dalla sua costola fosse ricavata Eva, Cristo si assopì perché la Chiesa fosse redenta dal suo sangue. Adamo era lo sposo ed Eva la sposa, Cristo lo sposo e la Chiesa, da lui redenta, la sposa; Adamo ebbe il compito di comandare ad Eva e di guidarla, Cristo comanda alla Chiesa e la guida. Terra dunque Maria; sesto giorno, sesta età, sesta ora. Adamo Cristo: il sonno d'Adamo, la passione di Cristo; la condizione di Eva, la redenzione della Chiesa. A somiglianza di Adamo ed Eva, di Cristo e la Chiesa, Dio è lo sposo d'ogni anima fedele.]

Tutti questi motivi sono tradizionali, per quanto non abbia trovato la figura Terra-Maria ("verGINE suolo") altro che in Dante e nel passo citato appartenente alle opere dubbie di Ugo di San Vittore. Anch'essa però non deve prescindere dalla tradizione, poiché le *Allegoriae* non sono altro che un compendio di tipologia tradizionale. Più diffusa è la figura Eva-Chiesa legata alle ferite al costato²⁶ e al rapporto tra il sonno di Adamo e la passione di Cristo, e già del resto nota a Tertulliano che scrive (*De anima*, 43):

Si enim Adam de Christo figuram dabat, somnus Adae mors erat Christi dormituri in mortem, ut de iniuria lateris eius vera mater viventium figuraretur Ecclesia.

²⁶ Legata a ciò è la leggenda della lancia di Longino e del Graal. Sfortunatamente non ho ancora visto il volume postumo del BURDACH sul Graal [*Der Graal, Forschungen über seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinuslegende* (Stuttgart 1938)].

[Se infatti Adamo si presentava come figura di Cristo, il sonno d'Adamo significava la morte di Cristo che stava per addormentarsi nel sonno della morte per configurare dalla ferita del suo fianco la Chiesa, vera madre dei viventi.]

Quanto alla figura Eva-Maria, essa è stata, mi pare, molto efficacemente presentata da Bernardo di Chiaravalle; il passo che segue proviene dal già famoso *Sermo de aquaeductu* (*In nativitate B. Mariae Virginis*, 6, *Patr. It.*, CLXXXIII, 441), che citeremo ancora più in là:

Ne dixeris ultra, o Adam: Mulier quam dedisti mihi dedit mihi de ligno vetito; dic potius: Mulier quam dedisti mihi me cibavit fructu benedicto.

[Non dire più, o Adamo: La donna che mi hai dato mi ha fatto assaggiare il frutto dell'albero proibito; di' piuttosto: La donna che mi hai dato mi ha fatto mangiare il frutto benedetto.]

VI. *Pelles Salomonis*

Per i versi 136-138 del XXVII canto del *Paradiso*:

Così si fa la pelle bianca nera
nel primo aspetto della bella figlia
di quel ch'apporta mane e lascia sera,

l'interpretazione della figlia del sole ("di quel ch'apporta mane e lascia sera") come Circe, suggerita per primo dal Filomusi-Guelfi, non mi pare una soluzione ideale, malgrado l'approvazione del Barbi e malgrado il fatto che alcuni passi antecedenti²⁷ possano essere chiamati in soccorso di questa opinione. Non accetterei neppure la spiegazione di "filia solis" come l'umanità con un rimando a *Par.*, XXII, v. 116, dove il sole è chiamato "padre d'ogni mortal vita." Credo anch'io ad un'allusione all'umanità o alla cristianità, ma non mi pare questa la via per provarlo, tanto più che questa "mortal vita" non è l'umanità sola.

Credo che siano sul cammino giusto coloro che si sono riferiti ai Cantici per una spiegazione. Devo dire che codesti interpreti sogliono riferirsi soltanto al *Cantico dei cantici* 7, 1 in connessione col Salmo

²⁷ *Purg.*, IV, vv. 40-42; XIX, vv. 22-24; cfr. VIRGILIO, *Aen.*, VII, v. 11 e OVIDIO, *Met.*, 14, 346.

44, 14, dove si parla di "filia principis" o "regis," espressioni considerate talvolta nel medioevo come simbolo della Chiesa. Ma si tratta d'un riferimento di scarso soccorso, poiché "principis" o "regis" non è la stessa cosa di "solis"; ed ogni esperto nella tradizione figurale converrà con me che la Chiesa (o la cristianità o l'anima fedele) è assai spesso nel linguaggio dei simboli "sponsa Christi," ma non figlia di Cristo,²⁸ e che senza ombra di dubbio nella tradizione tipologica il sole può significare soltanto Cristo, "sol iustitiae" e "oriens ex alto." Assai probabilmente Dante, in cerca d'una rima, deve aver combinato l'insolita immagine "filia principis" con "sponsa solis"; oppure, egli può essere stato indotto dalla difficoltà della rima ad accettare una disposizione di parole forzata ed ambigua, così che "quel che apporta mane e lascia sera" non dipenderebbe da "figlia," ma da "primo aspetto"; in tal modo il problema "filia solis" scomparirebbe, e la frase in costruzione normale suonerebbe: "Così si fa la pelle bianca della bella figlia nera, nel primo aspetto di quel..." Tuttavia, pur essendo personalmente propenso ad adottare tale soluzione, non ho i mezzi per provarla.

Comunque, i motivi "bella figlia," "pelle bianca," "nera," "sole" contengono per il lettore medioevale un riferimento ad un altro passo dei Cantici, cioè al versetto 1, 4-5: "nigra sum sed formosa, filiae Ierusalem, sicut tabernaculum Cedar, sicut pelles Salomonis; nolite me considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol." [Sono nera, ma bella, o figlie di Gerusalemme, come una tenda del Cedron, come la pelle di Salomone; non prestate attenzione a me perché sono nera giacché mi ha scolorito il sole.] L'allusione diventa tanto più evidente (al lettore medioevale naturalmente, non a noi) quando si pensi che nell'intero XXVII canto del *Paradiso* il tema della corruzione della Chiesa (con la collera e vergogna che essa suscita) è stato costantemente legato al cambiamento o alla perdita di colore (vv. 13-15; 19-21; 28-36; ed anche *Par.*, XXII, vv. 91-93). L'interpretazione di *Cant.*, 1, 4-5 ha prodotto una così ricca messe di ipotesi che l'intelligenza dei versi danteschi non risulta facilitata dal riferimento; una cosa almeno è evidente, che la figlia o la sposa del *Cantico dei cantici* è la Chiesa o la cristianità, e che perciò nel nostro caso si allude alla corruzione di essa. Citerò inoltre alcuni commenti al *Cantico dei cantici* nella speranza di fornire una comprensione più accurata delle intenzioni di Dante.

²⁸ "Filia" appare assai spesso nell'espressione figlia di Sion o figlia di Gerusalemme, ma non nel senso di "Chiesa" con un genitivo indicante il padre. Girolamo scrive (*Epist.*, 54, 3, 3): "anima quae Dei filia nuncupatur"; l'anima chiamata figlia di Dio! e qua e là si trova "filia Pharaonis" nel senso di Chiesa, ma di rado. Non ho mai trovato "filia solis" o "Christi."

Comincerò con un passo caratteristico dei *Sermoni* di Bernardo di Chiaravalle, nel quale egli fa riferire "nigra" soltanto a "tabernaculum Cedar," "formosa" solo a "pellis Salomonis." Così egli comincia l'esposizione di questo secondo paragone:

Quid est ergo quod dicit: formosa sum sicut pelles Salomonis? Magnum et mirabile quiddam, ut ego aestimo: sed tamen non hunc, sed illum attendamus de quo dicitur: *Ecce plus quam Salomon hic* (*Matteo*, 12, 42). Nam usque adeo is meus Salomon est, ut non modo pacificus (quod quidem Salomon interpretatur), sed et pax ipsa vocatur, Paulo perhibente quia *ipse est pax nostra* (*Efes.*, 2, 14). Apud istum Salomonem non dubito posse inveniri, quod decori sponsae omnino comparare non dubitem. Et praesertim de pellibus eius adverte in Psalmo: *Extendens*, ait, *coelum sicut pellem* (*Salm.*, 103, 2). Non ille profecto Salomon, etsi multum sapiens, multumque potens, extendit coelum sicut pellem; sed is potius, qui non tam sapiens quam ipsa Sapientia est, ipse prorsus extendit et condidit. Istius siquidem, et non illius illa vox est: *Quando praeeparabat coelos*, haud dubium quin Deus Pater, *et ego aderam* (*Prov.*, 8, 27)... Pulcherrima pellis, quae in modum magni cuiusdam tentorii universam operiens faciem terrae, solis, lunae atque stellarum varietate tam spectabili humanos oblectat aspectus. Quid hac pelle formosius? Quod ornatius coelo? Minime tamen vel ipsum ullatenus conferendum gloriae et decori sponsae, eo ipso succumbens, quod praeterit et haec figura ipsius, utpote corporea, et corporeis subjacens sensibus... (segue l'interpretazione di *pelle* non come cielo visibile e corporeo, ma come cielo intellettuale e spirituale) (*Patr. lat.*, CLXXXIII, 913-914).

[Che cosa intende dire dunque con l'espressione: sono bella come la pelle di Salomone? Una cosa bella e meravigliosa, credo; ma non fermiamo la nostra attenzione su questo passo, bensì su quello in cui è scritto: *qui vi è qualcuno più grande di Salomone* (*Matteo*, 12, 42). Giungerei a dire che il mio Salomone non è soltanto pacifico (e Salomone significa appunto questo), ma è la pace stessa, secondo l'affermazione di Paolo il quale scrive: *egli è la nostra pace*. Sono certo che vi sia in Salomone qualcosa che non esiterei a paragonare in tutto e per tutto alla bellezza della sposa. E soprattutto a proposito della pelle di lei, nota ciò che è scritto nel Salmo: *Estendendo*, dice, *il cielo come pelle*. Certo non fu Salomone ma l'onnisciente, l'onnipotente ad estendere il cielo come pelle. È dunque costui, che più che sapiente è la Sapienza stessa, e soltanto costui che fu capace di estendere e di creare. Si allude alla voce di Dio e non a quella di Salomone, dove si dice: *Quando preparava i cieli*, e ci si riferisce a Dio Padre nell'espressione: *anch'io ero presente*... La pelle bellissima che copre come una gran tenda tutta la superficie della terra, del sole, della luna e delle stelle rallegra la vista degli uomini con la sua stupenda varietà. Che vi è di più bello di questa pelle, di più adorno di questo cielo? Tuttavia anche il suo contributo alla gloria e alla bellezza della sposa è, in un certo senso,

minimo, essendo sottomesso a ciò che passa, ed essendo corporea la sua figura e soggiacendo essa ai sensi del corpo.]

Salomone diventa così una figura di Cristo, e "pelles," insieme all'espressione "extendit coelum sicut pellem," diventa cielo.²⁹ L'idea si presenta spontanea: forse Dante scrivendo "pelle" intese dire "cielo," sicché bisognerebbe interpretare il passo così: perciò il cielo si oscura. Non è del resto questo che era accaduto poco prima nello stesso canto, mentre parlava Pietro? Non è impossibile che Dante avesse in mente un'idea del genere; ma la tradizione offre ancora altre interpretazioni meno complesse del *Cantico dei cantici* versetto 1, 4-5.³⁰ Gregorio scrive nella sua *Expositio super Cantica* (ivi, LXXIX, 486):

...Quomodo formosa sicut pelles Salomonis? Fertur Salomo quando templum aedificavit omnia illa vasa templi factis pellibus cooperuisse. Sed nimirum pelles Salomonis decorae esse potuerunt in obsequium regis. Sed quia Salomon interpretatur pacificus, nos ipsum verum Salomonem intelligamus; quia omnes animae adhaerentes Deo pelles Salomonis sunt...

[In che modo: bella come la pelle di Salomone? Si dice che Salomone, quando edificò il tempio, coprì di pelli appositamente confezionate tutti i vasi del tempio. Certamente le pelli di Salomone dovettero essere belle in omaggio al re; ma siccome Salomone significa pacifico è nostro compito comprendere di quale Salomone si tratti veramente: pelli di Salomone sono tutte le anime che aderiscono a Dio.]

Egli considera così "pelles" le anime dei fedeli; e Onorio di Autun, riferendosi all'"arca del Signore posta in mezzo alle pelli" (2 *Samuele*, 7, 2), spiega "pelles" come "ecclesia" (ivi, CLXXII, 368). Anche attraverso la deviazione *coelum* possiamo ritornare a *ecclesia*, come appare da un testo di Adamo Scoto che desidero citare anche perché dimostra la relazione esistente tra le speculazioni figurati su "pellis" e "decoloratio" ed i temi politici familiari ed importanti per Dante. Nel *Sermo*

XXX in die S. Stephani Protomartyris, nel descrivere la visione del Cielo che Stefano ebbe mentre veniva lapidato, Adamo fa riferimento a "extendit coelum sicut pellem" e dà sette spiegazioni della parola "coelum": la prima è *sancta Ecclesia*:

Nonne tibi videtur sancta Ecclesia esse coelum, in qua velut sol fulget sacerdotium, ut luna lucet, regnum et quot sanctos viros quasi tot praeclaras habet stellas?

[Non ti pare che il cielo significhi la santa Chiesa nella quale splende il regno dei sacerdoti come splendono il sole e la luna e che ha altrettante stelle lucenti per quanti sono i santi?]

Ma codeste luci celesti sono già oscurate, la corruzione ha avuto inizio; ed è questo un fatto suffragato per lui da parecchi passi della Scrittura, soprattutto *Gioele*, 2, 31: "Sol convertetur in tenebras, et luna in sanguinem" [Il sole sarà convertito in tenebre e la luna in sangue]. Il sole e la luna vengono poi discussi separatamente. Dopo aver discusso un gran numero di argomenti, che appariranno poi in uno stesso contesto nella *Commedia*, per esempio: la coda del drago (*Apoc.*, 12, 4; *Purg.*, XXXII, vv. 130-135), egli cita infine *Apocalisse*, 6, 12-13:

sol factus est niger tamquam saccus cilicinus, et luna tota facta est sicut sanguis, et stellae ceciderunt super terram: pro eo quod sacerdotium asperitas iniquitatis denigrat, imperium furor crudelitatis cruentat, alii vero sancti relicta altitudine contemplationis coelestis devolvuntur in terrenis... (*Patr. lat.*, CXCI, 272).

[il sole divenne nero come un sacco di Cilicia, la luna divenne come sangue, le stelle caddero sulla terra: il che significa che l'asprezza dell'iniquità dei sacerdoti denigra l'impero, il furore della crudeltà lo insanguina, ed altri dopo aver abbandonato l'altezza della santa contemplazione celeste, si mescolano alle cose della terra].

La "denigratio" dei sacerdoti ci riporta alla "decoloratio" del *Cantico dei cantici* 1, 4-5. Molte spiegazioni avanzate da commentatori medievali non sono adatte al nostro proposito, poiché essi considerano la "denigratio" come una conseguenza della persecuzione (la Chiesa è "nera" perché perseguitata dalla malvagità dei potenti,³¹ ma dentro

³¹ Tale interpretazione è sostenuta dal verso seguente: "filii matris meae pugnaverunt contra me" [i figli di mia madre mi combatterono].

²⁹ Dietro tutto ciò si nasconde la concezione orientale e greca del "mantello dell'universo e tenda del cielo" (*Weltenmantel und Himmelszelt*), per ripetere il titolo d'un notissimo libro di Robert Eisler. Bernardo vi fa riferimento servendosi delle parole "magni cuiusdam tentorii" ecc. Il professor W. Kranz richiama la mia attenzione sulla versione greca che si trova in *Ferecide di Siro* (DIELS, *Vorsokratiker*, 5, ed. Berlin 1934, I, 48), del matrimonio tra l'Altissimo e la Terra.

³⁰ "Non enim sine causa sane multiplex spiritus a Sapiente describitur, nisi quod sub uno litterae cortice diversos plerumque sapientiae intellectus tegere consuevit" (BERNARDO DI CHIARAVALLE, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 1009). [Non manca di motivi il Saggio quando descrive lo spirito come molteplice; lo spirito infatti sotto una sola scorza letterale soleva per lo più nascondere diversi significati della Sapienza.]

di sé è pura, bianca, bella³² a causa delle sue virtù). O come un effetto della bruciante fiamma della grazia di Cristo. Ma solo lo scolorarsi per corruzione morale è adatto al nostro proposito, come suggeriscono passi di Gregorio e di Onorio,³³ e se si vuole di Bernardo, del quale si possono citare le parole riguardanti *Sir.*, 13, 1 ("qui tangit picem" ecc., *ivi.*, CLXXXIII, 1178).

Nessuna spiegazione di *Cant.*, 1, 4-5, che io conosca può adattarsi al passo dantesco di cui parliamo, né potrebbe essere altrimenti. Solo Dante poteva stabilire un nesso tra certe idee; nessun altro, prima di lui, avrebbe detto che ai suoi tempi la corruzione della Chiesa aveva provocato un oscuramento del cielo pari a quello che seguì la Passione di Cristo e che il pervertimento della società umana era dovuto alla carenza del potere imperiale. Codeste idee erano sue e di nessun altro, e perciò egli dovette usare motivi come figlia, pelle, decolorare, quando essi venivano incontro al suo proposito. Così egli offrì una variante o combinazione nuova delle interpretazioni tradizionali: la società umana ("sponsa Christi," "la bella figlia") perde colore in vista dello sposo (in vista di Cristo, "nel primo aspetto"),³⁴ o anche, se la mia congettura sulla struttura sintattica è corretta ("nel primo aspetto di quel ch'apporta mane e lascia sera") — proprio come il trono di Pietro è vacante "ne la presenza del Figliuol di Dio" (v. 24). Non è molto importante se si considera "pellis" come "coelum," o semplicemente come un'immagine della Chiesa o della cristianità usata dalla sposa del *Cantico dei cantici* come un paragone con se stessa. L'interpretazione che si può ricavare dalle nostre osservazioni non è nuova; molti dantisti hanno mostrato di esser convinti che il poeta allude alla corruzione della Chiesa o della cristianità. Il nostro scopo principale non è, comunque, quello di dare nuove interpretazioni, ma quello di contribuire alla comprensione del mondo poetico e simbolico in cui Dante viveva.

³² È cosa nota, credo, che "candidum" e "formosum" sono, dal punto di vista morale, dei sinonimi.

³³ Gregorio: "qui se in Christo peccatorem invenit, in sole se decoloratum invenit" [chi si trovò peccatore in Cristo, si ritrovò scolorato al sole]. Onorio: "nigra in peccatis, formosa quia exemplo Christi ornata sum virtutibus" [negra nei peccati, bella perché sull'esempio di Cristo, sono adorna di virtù]. Alla stessa connessione figurale appartiene l'"Aethiopissa" (*Num.*, 12, 1); cfr. *Patr. lat.*, CLXXXIII, p. 159.

³⁴ Cfr. *Thesaurus linguae latinae* alla voce *aspectus* ("de praesentia et conversatione," II, 805); vedi anche gli articoli *conspectus* e *facies*, e L. SPITZER, "Modern Philology," XLII, 134-135.

VII. *Lumen meridianum*

Nei versi della preghiera a Maria (*Par.*, XXXII)

Qui se' a noi meridiana face
di caritate; e giuso, intra i mortali,
se' di speranza fontana vivace

(vv. 10 sgg.)

Dante usa le immagini "meridiana face" e "fontana" per il contrasto "qui in cielo" e "giù in terra." Dante fa parlare Bernardo di Chiaravalle con le stesse immagini, lo stesso contrasto, che questi adopera nel citato sermone *De aquaeductu* (*In Nativ. B. Mariae Virg. Sermo*, par. 2-4, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 439-440); a proposito però di Cristo, non di Maria.

Nel sermone di Bernardo Cristo è "fons indeficiens, fons hortorum, fons vitae," ma Maria è l'acquedotto che conduce le acque verso di noi:

... Descendit per aquaeductum vena illa coelestis, non tamen fontis exhibens copiam, sed stillicidia gratiae arentibus cordibus nostris infundens, aliis quidem plus, aliis minus. Plenus equidem aquaeductus, ut accipiant caeteri de plenitudine, sed non plenitudinem ipsam. Advertistis iam, ni fallor, quem velim dicere aquaeductum, qui plenitudinem fontis ipsius de corde Patris excipiens, nobis edidit illum, si non prout est, saltem prout capere poteramus. Nostis enim cui dictum est: Ave, gratia plena...

[... Quella vena celeste scende attraverso l'acquedotto, senza tuttavia mostrare la ricchezza della fonte, ma infondendo la grazia stilla a stilla nei nostri cuori aridi, secondo la loro capienza. Acquedotto pieno perché altri partecipino alla pienezza senza esaurirla. Avrete certo capito ora che cosa sia questo acquedotto, che ricevendo dal cuore del Padre la pienezza della fonte stessa, ce la elargì se non interamente, almeno nei limiti in cui potevamo accoglierla. Conoscete infatti colei a cui è stato detto: ti saluto, piena di grazia.]

L'immagine "meridiana face" che deriva dall'interpretazione di Bernardo del *Cantico dei Cantici*, 1, 6, "indica mihi quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie" [indicami colui che l'anima mia predilige, dove egli si ciba, dove giace a mezzogiorno] non può esser messa insieme dalle brevi allusioni del sermone *De aquaeductu*, ma è pienamente spiegata nel commento ai versi già citati del *Cantico dei cantici* (*Sermones in Cant.*, XXXIII, 951). Quel meriggio che la sposa ricerca, quando veste ancora i panni terreni, quando possiede appena

un'ombra della verità per un atto di fede, è l'eterna beatitudine: "etenim illa meridies tota est dies, et ipse nesciens vesperam"; [infatti quel mezzogiorno è tutto il giorno poiché esso non conosce vespro]; e un po' più tardi:

... sane extunc (dopo l'ascensione di Cristo) elevatus est sol, et sensim demum diffundens suos radios super terram coepit paulatim ubique clarior apparere fervidiorque sentire. Verum quantumlibet incalescat et invalescat..., non tamen ad meridianum perveniet lumen, nec in illa sui plenitudine videbitur modo, in qua videndus est postea, ab his dumtaxat, quos hac visione ipse dignabitur. O vere meridies, plenitudo fervoris et lucis, solis statio, umbrarum exterminatio, desiccatio paludum, fetorum depulsio! O perenne solstitium, quando iam non inclinabitur dies! O lumen meridianum...

Mostrami quel luogo in cui Giacobbe, Mosè, Isaia, in carne ed ossa, videro Dio faccia a faccia: vel etiam quomodo Paulus raptus in paradysum audivit verba ineffabilia, et Dominum suum Jesum Christum vidit oculis suis; ita ego quoque te in decore tuo per mentis excessum merear contemplari, pascentem uberius, quiescentem securius. Nam et hic pascis, sed non in saturitate; nec cubare licet, sed stare et vigilare propter timores nocturnos. Heul nec clara lux, nec plena refectio, nec mansio tuta: et ideo indica mihi ubi pascas, ubi cubes in meridie...

[Ed allora il sole ascese e diffondendo infine sensibilmente i suoi raggi sovra la terra cominciò poco a poco ad apparire più chiaro e ad essere avvertito nel suo fervore. Ma per quanto si riscaldi e rinvigorisca non raggiungerà la luce del meriggio, né apparirà nella stessa pienezza che raggiungerà più tardi, soltanto agli occhi di coloro che egli riterrà degni di questa visione. O vero mezzodì! pienezza di calore e di luce, stasi del sole, distruzione delle ombre, essiccamento delle paludi, espulsione d'ogni fetore! O perenne solstizio, quando il giorno non tramonterà! O luce meridiana...]

Mostrami quel luogo in cui Giacobbe, Mosè, Isaia, in carne ed ossa, videro Dio faccia a faccia: [o anche come Paolo, rapito in Paradiso, abbia udito le parole ineffabili e abbia visto con i suoi occhi il Signore Gesù; così anch'io possa meritare di contemplarti nella tua luce, nella tua dignità, al di là della zona di comprensione dell'intelletto, mentre ti cibi a più ubertosi pascoli, ti riposi in maggior sicurezza. Infatti anche qui tu ti cibi, senza però saziarti, né ti è lecito riposarti, ma devi stare in piedi e vegliare a causa dei timori notturni. Ahimè! la luce non è chiara, il cibo non è soddisfacente, la casa non è sicura; indicami perciò dove debbo cibarmi, dove debbo riposarmi a mezzogiorno.]*

* Voglio qui esprimere i miei sinceri ringraziamenti al collega W. Kranz per le sue numerose utili osservazioni, e a H. S. Boyd per avermi aiutato a tradurre in inglese questo articolo.

Università di Istanbul, Turchia.

L'orgoglio di Saul (Purg., XII, vv. 40-42)

Non mi pare che gl'interpreti di Dante, antichi e moderni, abbiano spiegato esaurientemente l'inclusione di Saul tra gli esempi di superbia intagliati in bassorilievi nel suolo marmoreo del primo girone del Purgatorio. Al lettore che non ha familiarità con i particolari dell'interpretazione medioevale della Bibbia, la colpa di Saul appare sotto l'aspetto dell'invidia o di una sorta di malinconica iracondia piuttosto che sotto quello dell'orgoglio ("tristitia" e "ira," cfr. *Inferno*, VII e VIII). Jacopo della Lana, l'Anonimo fiorentino, Francesco Buti, Pietro Alighieri danno spiegazioni assai generiche ed insufficienti della superbia di Saul, tali come "perché combatte contro David" o "perché non volle essere preso vivo dai Filistei." Benvenuto da Imola e l'Ottimo, ripetendo tutta la storia di Saul, citano i fatti che contengono la soluzione del problema, senza dare però ad essi l'importanza che meritano.

Nell'etica cristiana la superbia è legata al peccato originale e alla disobbedienza a Dio. Per orgoglio, per aver preferito il suo arbitrio ad un preciso ordine di Dio, Adamo commise quell'atto di disobbedienza che causò la caduta dell'uomo.¹ Così i primi esempi d'orgoglio nel XII del *Purgatorio* e molti degli esempi seguenti sono atti di disobbedienza a Dio o di disprezzo della potenza di Dio.

Questa disobbedienza, causata da orgoglio, fu commessa da Saul quando agì contro la volontà di Dio annunciatagli da Samuele, prima, con l'offrire il sacrificio in assenza di Samuele (I *Sam.*, 13, 8-14), e ancor più col risparmiare la vita di Agag, il re di Amalec, o col salvare dalla distruzione la miglior parte del bottino, contro l'espresso ordine di Dio (I *Sam.*, 15). A partire da quel momento Dio lo abbandona investendo un altro, David, della responsabilità regale, e inviadogli "lo spirito del male" ad oscurargli la vita. Tutti i commentatori,

¹ Cfr. per es. TOMMASO D'AQUINO, *Summa theologiae*, II, IIae, quaestio 105, 2 e 3.

da Gregorio Magno,² allo pseudo Eucherio,³ a Valafrido Strabone,⁴ a Ruperto di Deutz⁵ sono d'accordo nel considerare questi atti di disobbedienza come *superbia* e come cagione delle disgrazie e della rovina finale di Saul. Essi sottolineano tutti le parole di Samuele (I *Sam.*, 15, 17): "Nonne cum parvulus esses in oculis tuis" ecc., e Gregorio dice: "Aperte ergo transgressor per inobedientiam extitit, quia implere verbum Domini per superbiam recusavit" [Trasgredì apertamente la legge di Dio disobbedendo, poiché per superbia si ricusò di accettarne gli ordini]. Ci sono persino parecchi paragoni col peccato originale e parecchie allusioni ad esso nel commento di Valafrido Strabone, ad esempio.

Vorrei aggiungere un altro punto, una semplice ipotesi, ma che mi sembra interessante a causa d'un principio generale che essa suppone. Tale principio, piuttosto strano ad una mente moderna, appare indispensabile alla comprensione del *figuralismo* medievale.

In ogni esempio, Dante parla della punizione in cui sono incorsi i superbi, perciò l'allusione alla morte di Saul non ha bisogno di spiegazioni, e l'ultimo verso, "che poi non sentì pioggia né rugiada," potrebbe essere stato aggiunto per pura convenienza, perché a Dante occorreva un verso con la rima in *-ada*. Ma Dante raramente in casi simili usa delle zeppe di tipo atmosferico invece che concreto. A me pare che in quell'ultimo verso ci sia un'allusione ad un altro esempio d'orgoglio, assai più importante degli altri. In molti commenti all'atteggiamento di David dopo la morte di Saul (2 *Sam.*, 1, 14) (quando egli ordina che venga punito con la morte un uomo che si vanta di aver ucciso Saul, quando piange la morte di Saul e maledice le montagne di Gelboè) Saul è considerato, malgrado i suoi peccati, come l'unto del Signore: "quomodo non timuisti mittere manum tuam ut occideres christum Domini?" [come hai osato mettere le mani sull'unto del Signore per ucciderlo?], dice David (II *Sam.*, 1, 14). Perciò Saul è interpretato come figura di Cristo; la sua morte annuncia la Passione e le montagne di Gelboè significano i cuori arroganti ("superbia corda") degli ebrei che respingono il messaggio di Cristo, e per questo la rugiada o la pioggia della grazia divina non cadranno mai su di loro e essi non produrranno mai i primi frutti del campo. Cito, a questo propo-

² In 1 Reg. Expositio, l. VI, Patr. lat., LXXIX, coll. 347-48, 417, 421 sgg.

³ Comm. in Libr. Reg., in l. I, Patr. lat., L, coll. 1059, 1064.

⁴ Comm. in Libr. Reg., in l. I, Patr. lat., CIX, coll. 41 sgg.

⁵ De Trinitate et operibus eius, In Reg., l. I, c. XX, Patr. lat., CLXVII, 1088.

sito, il commento falsamente attribuito ad Eucherio,⁶ che parafrasa un passo di San Gregorio⁷:

Scire enim debes, quia veraciter Saul, qui post unctionem Sancti Christis, a quo et *Christus Domini* vocatus est, occidi meruit, mortem veri Christi, quam sine culpa subire dignatus est, insinuat; montes quoque Gelboe, in quibus interiit, superbos Judaicae plebis conatus, quibus contra auctorem vitae rebellabant, insinuant..., propter quod eis merito optatur, ne rorem de coelo pluviamque suscipiant; quod hodie videmus expletum, in eo quod illos gratia coelestis deserens ad plebem gentium translata est... De quibus et benedictur, ut agri primitiarum esse non possint. Superbae quippe Hebraeorum mentes primitivos fructus non ferunt, quia in Redemptoris adventu ex parte maxima in perfidia remanentes, primordia fidei sequi noluerunt.

[Devi sapere che Saul, detto l'unto del Signore, quando ebbe ricevuto l'unzione della Santa Cresima, per aver meritato la morte è figura della morte alla quale il vero Cristo degnò di sottomettersi senza colpa. I monti di Gelboè, sui quali Saul morì, figurano i superbi tentativi dei giudei di ribellarsi contro l'autore della loro vita, e perciò è pienamente giustificato il fatto di non aver questi monti ricevuto rugiada o pioggia dal cielo. Ai nostri giorni il proposito del Signore si è realizzato, poiché, abbandonati gli ebrei, la grazia celeste si è trasferita sulle plebi dei gentili... E si ha ragione di dire che essi non possono godere le primizie del campo: infatti le superbe menti degli ebrei non producono i primi frutti, poiché, all'arrivo del Redentore, la maggior parte di loro, chiusi nella loro protervia, si rifiutarono di seguire la fede, al momento del suo inizio.]

Il principio implicito, estraneo alla mente moderna, è quello della molteplicità di significati (*polisemia*) dell'interpretazione figurale, la quale attribuisce assai spesso, come nel nostro caso, alla stessa persona sensi moralmente contraddittori. Lo stesso Saul, respinto per la sua superbia, appare come "figura Christi." Lo pseudo-Eucherio continua:

Nec tibi absurdum videri debet, ut mala reproborum acta aliquid boni significant, aut rursum bona justorum opera in contraria significatione ponatur. Lege *Moralia* sancti papae Gregorii..., et videbis quia usitatissimum est in Scripturis, ut et bona in malorum significatione accipiantur, et a converso...

[Né deve sembrarti assurdo che cattive azioni di reprobri significhino

⁶ Op. cit., col. 1080.

⁷ *Moralia*, IV, in c. III *Iob.*, Patr. lat., LXXV, 636. Cfr. VALAFRIDO STRABONE, op. cit., col. 73, e RUPERTO DI DEUTZ, op. cit., col. 1120.

qualcosa di positivo, o che le buone azioni dei giusti assumano significati opposti. Leggi i *Moralia* del santo papa Gregorio..., e vedrai perché sia così comune alla Sacra Scrittura che le buone azioni diventino simbolo delle cattive, e viceversa.]

The Pennsylvania State College.

*La preghiera di Dante alla Vergine
(Par., XXXIII) ed antecedenti elogi**

I

La struttura del famoso testo dantesco è molto simile ad una forma classica di preghiera, quale la descrive E. Norden nel suo libro *Agnostos Theos*¹ sotto la formula "der Du-Stil der Prädikation"² [l'uso del *Tu* nello stile della predica]. Il testo dantesco comincia con un'invocazione composta di diverse parti:

Vergine madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura
termine fisso d'eterno consiglio,
(vv. 1 sgg.)

continua con un elenco delle qualità e delle virtù di Maria, chiamato nella tradizione greca aretologia o eulogia, nell'uso cristiano dossologia, ed affidato alla ripetizione anaforica del *Tu*:

* Questo articolo appartiene ad una serie di studi sull'influenza dell'interpretazione figurale della Bibbia sulla letteratura medievale, patrocinata dal fondo Penrose della American Philosophical Society.

¹ E. NORDEN, *Agnostos Theos, Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede* (Berlin e Leipzig 1913), pp. 143 sgg.

² Devo questa osservazione a Walther Kranz che fu mio collega ad Istanbul. Mi pare che il contenuto di essa sia sfuggito ai dantisti. OLIVER M. JOHNSTON, nell'articolo intitolato *Repetitions of words and phrases at the beginning of consecutive tercets in Dante's Divine Comedy*, "PMLA," XXIX (1914), 537, limitò il soggetto alle ripetizioni letterali; inoltre il libro del Norden gli era al momento con ogni probabilità ignoto. Minute ricerche sulla sopravvivenza medievale di antichi modelli retorici, per quanto siano un argomento favorito per molti studiosi moderni, sono ancora nella loro fase iniziale. ERNST ROBERT CURTIUS discusse brevemente l'anafora nei suoi recenti *Neue Dantestudien*, I, "RF," vol. LX, II, 1947, p. 280, senza citare il nostro passo. Vedi anche le osservazioni e gli esempi forniti da H. HATZFELD, in "ZRPPh.," LII (1932), 693-727, specialmente pp. 703, 707-709.

Tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sí, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre *tuo* si raccese l'amore
per lo cui caldo nell'eterna pace
cosí è germinato questo fiore.
Qui se' per noi meridiana face
di caritate, e giuso intra i mortali,
se' di speranza fontana vivace.
Donna, *se'* tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia ed *a te* non ricorre,
sua disianza vuol volar senz'ali.
La *tua* benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma spesse fiate
liberamente al dimandar precorre.
In te misericordia, *in te* pietate,
in te magnificenza, *in te* s'aduna,
quantunque in creatura è di bontate.

(vv. 4 sgg.)

Al che segue la *supplicatio*, la richiesta d'aiuto in caso d'emergenza. Questo schema, che corrisponde esattamente alla forma descritta dal Norden, si trova nella poesia latina. Oltre al tu anaforico, vi sono alcune altre forme proprie all'elogio; una delle più diffuse è l'elogio con clausole relative, anch'esso analizzato nel libro del Norden. Entrambe le forme si trovano insieme in uno degli elogi più antichi e belli che noi possediamo in latino, il proemio del *De rerum natura* di Lucrezio:

Aeneadum genitrix, hominum divomque voluptas,
Alma Venus! caeli subter labentia signa
Quae mare navigerum, quae terras frugiferentes
Concelebras; per te quoniam genus omne animantum
Concipitur, visitque exortum lumina solis.
Te Dea, te fugiunt ventei, te nubila caeli
Advenumque tuum, tibi suavis Daedala tellus
Submittit flores; tibi rident aequora ponti
Placatumque nitet diffuso lumine caelum...
Te sociam studeo scribundis versibus esse...

[O genitrice degli Eneadi, voluttà degli uomini e degli dei, divina Venere; *Tu* che sotto i segni mobili del cielo celebri il mare coperto di navi e le terre produttrici di biade; per tramite *tuo* ogni essere animato è concepito e vede, appena nato, i lumi del sole. *Te*, Dea, *te* fuggono i venti, *te*

ed il tuo arrivo le nuvole del cielo; *a te* la terra dedalea offre fiori soavi; per *te* ridono le acque del mare e splende di luce diffusa il cielo placato... Voglio che *tu* mi stia accanto quando mi accingo a scrivere versi.]

Essendo parecchi esempi di tale sorta certamente noti a Dante,³ consapevolmente aperto all'influenza stilistica dei modelli classici, si sarebbe tentati di concludere che egli sia stato ispirato dai suoi antichi maestri — Virgilio, Ovidio, Stazio — a dare alla preghiera una forma classica, malgrado il contenuto cristiano di essa. Ma tale conclusione apparirebbe affrettata. Ovviamente, queste forme di preghiera sono assai antiche; il "tu" anaforico e simili forme di elogio occorrono anche in testi ebraici ed in antichi testi cristiani. Nella *Vulgata*, Dante poteva trovare parecchi passi come la benedizione di David, (I *Paralipomeno*, 29, 10 sgg.)⁴:

Benedictus es Domine Deus Israel patris nostri ab aeterno in aeternum. *Tua* est Domine magnificentia, et potentia et gloria atque victoria: et *tibi* laus: cuncta enim quae in caelo sunt et in terra, *tua* sunt; *tuum* Domine regnum, et *tu* es super omnes principes. *Tuae* divitiae, et *tua* est gloria: *tu* dominaris omnium... Domine Deus Abraham et Isac et Israel patrum nostrorum, custodi...

[Benedetto sei, Signore Dio di nostro padre Israele dall'eternità nell'eternità. *Tua* è la magnificenza, Signore, *tua* la potenza la gloria e la vittoria: e *a te* si deve la lode: tutte le cose infatti che sono in cielo e in terra, *ti* appartengono; *tuo* è il regno, o Signore, e *tu* sei al disopra di tutti i principi. *Tue* sono le ricchezze, *tua* la gloria: *tu* domini sopra tutti... O Signore, Dio d'Abramo, di Isacco e Israele nostri padri, custodisci...]

C'è però tra gli elogi biblici e quelli classici, malgrado la quasi completa identità di struttura, una differenza che è istintivamente sentita dal lettore. È merito ancora di Ed. Norden di avercene data l'analisi esatta, e di aver mostrato che la forma particolare del "tu" anaforico che comincia con "tu sei" e corrisponde alle parole di Dio "Io sono"

³ Norden cita CATULLO, XXXIV (l'inno a Diana); ORAZIO, *Carmi*, I, X; I, XXXV; II, XIX; III, XIII; IV, XIV; VIRGILIO, *Georgiche*, II, 211 sgg.; *Encide*, VIII, 287 sgg.; OVIDIO, *Metamorfosi*, IV, 1 sgg.; STAZIO, *Tebaide*, I, 69 sgg.

⁴ Altri simili elogi si trovano nei *Salmi*, qui enumerati secondo la *Vulgata*, es. 88, 10 sgg.

⁵ I *Paralipomeno*, 29, 11; *Salmi*, 24, 5; 43, 5; 85, 10; 96, 6 ecc.; *Isaia*, 45, 14; *Matteo*, I, 11.

⁶ *Genesi*, 17, 1; 28, 13 ecc.

è decisamente ed esclusivamente ebraica,⁷ non greca o romana. Nessun esempio preso dalla letteratura classica contiene questa forma che in greco o in latino appare solo tardi attraverso influenze cristiane e simili. Siccome le anafore dantesche sono generalmente del modello "tu sei, sei" e dell'altro, assai simile: "in te è" o "tuo è," pare che il poeta segua la tradizione ebraica e biblica piuttosto che la classica.

Analizzando la differenza tra i modelli classici e biblici del "tu" anaforico possiamo spingerci ancora più in là del Norden, pur ispirandoci alle sue osservazioni. Gli "elogi" classici enumerano di solito i fatti e le imprese degli dei e degli eroi, o l'ambito del loro potere, le loro qualità ed atteggiamenti; nelle forme ebraiche ("tu sei" o "tuo è" seguite sia da un termine astratto sia da nomi di parti dell'universo), prevale l'espressione dell'essenza della divinità o della sua onnipotenza. Anche in dichiarazioni quasi identiche (Orazio, *Carmi*, II, XIX: "tu flectis amnes, tu mare barbarum" [tu pieghi i fiumi, tu il mare dei barbari]; *Salm.*, 88, 10: "Tu dominaris potestati maris" [Tu domini la potenza del mare]) il contesto rende la differenza ovvia: Orazio allude ad una sfera d'influenza molto definita e limitata, e dichiarazioni del genere di quella da lui fatta si basano generalmente sulla tradizione mitica⁸; nel Salmo la dichiarazione è un'espressione parziale dell'onnipotenza di Dio. Gli attributi ebraici, anche se riguardano particolari, sono sempre diretti al tutto dell'oggetto del culto, Dio. Il Dio ebraico non si lascia coinvolgere in avvenimenti terreni; sulla terra egli non ha forma o atteggiamento; egli è certamente connesso alla storia attraverso la promessa fatta ad Abramo,⁹ ma non partecipa di persona agli avvenimenti terreni, né appare in un paesaggio terreno sotto forma umana, come fa Venere nel proemio lucreziano, o gli altri oggetti del culto greco o romano, che hanno tutti una storia mitica, un aspetto terreno, talvolta anche luoghi di residenza. Le loro gesta, il loro aspetto, le loro abitazioni, talvolta, sono descritti negli elogi, per esempio nella lode ad Ercole che si trova in Virgilio¹⁰:

⁷ O, almeno, orientale; non è il caso di considerare qui il problema delle origini anteriori.

⁸ I *Paralipomeno*, 24, 10 sgg.; *Salmi*, 88, 11.

⁹ Cfr. HORATIUS FLACCUS, *Oden und Epoden*, ed. A. Kiessling (7 ed.; Berlino 1933, p. 242).

¹⁰ Le allusioni sono frequenti, la preghiera in *Neemia*, 19, 6, offre un elogio con il "tu" anaforico che enumera le gesta dei nella storia d'Israele.

¹¹ *Aeneis*, VIII, 287 sgg.; nota la transizione dal discorso diretto all'indiretto.

... qui carmine laudes
Herculeas et facta ferunt: ut prima novercae
Monstra manu geminosque premens eliserit anguis,
Ut bello egregias idem disiecerit urbes,
Troiamque, Oechaliamque, ut duros mille labores
Rege sub Eurystheo, fatis Junonis iniquae
Pertulerit. Tu nubigenas, invicte, bimembris
Hylaeumque, Pholumque, manu, tu Cresia mactas
Prodigia et vastum Nemeae sub rupe leonem.
Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci
Ossa super recubans antro semesa cruento;
Nec te ullae facies, non terruit ipse Typhoeus
Arduus arma tenens; non te rationis egentem
Lernaeus turba caput circumstetit anguis.
Salve, vera Iovis proles, decus addite divis,
Et nos et tua dexter adi pede sacra secundo.
[... che riferiscono in versi le lodi e le gesta di Ercole:
come abbia schiacciato insieme i due serpenti mandatigli
dalla madrigna, come abbia distrutto in guerra
illustri città, Troia ed Ecalia, ed abbia sopportato
molte dure fatiche sotto il re Euristeo per la fatale possanza
dell'avversa Giunone. Tu, invitto, uccidi i bimembri
figli delle nubi, Ileo e Folo, i prodigi di Creta
e l'enorme leone sotto la rupe nemea. Per te
tremarono i laghi stigi ed il guardiano
dell'Orco sdraiato nell'antro insanguinato
sopra ossa semiròse. Nessun volto atterrf invece te, durante
[la tua pazzia,
neppure l'accanito Tifeo armato o l'idra
di Lerna con tutte le sue teste. Salve, o verace prole di Giove,
nuovo ornamento del cielo, vieni con passo favorevole
a proteggere noi e gli oggetti del tuo culto].

Altri esempi sono offerti nei testi a cui mi riferisco nella nota 3. Ogni membro di tali elogi rappresenta qualcosa di concreto e di limitato, distintamente differente dal precedente e dal seguente, mentre gli elogi ebraici, la benedizione di David, ed i passi dei Salmi parafrasano in ogni loro parte sempre la stessa idea: l'essenza di Dio, la sua onnipotenza, la sua onnipresenza.

II

Nei primi secoli dell'era cristiana, per l'influenza crescente di nuovi movimenti religiosi, e specialmente del cristianesimo, molti cambiamenti importanti possono essere osservati nella forma delle preghiere e degli elogi.

a) Negli esempi classici, il "tu" anaforico fu usato, per quanto io sappia, soltanto negli "elogi." Ora esso appare in altri contesti, spesso nella *supplicatio*, come nell'inno di Prudenzio "Ales diei nuntius"¹²:

Tu, Christe, somnum disice,
Tu rumpe noctis vincula,
Tu solve peccatum vetus,
Novumque lumen ingere.
[Tu, Cristo, scompagina il sonno,
Tu spezza le catene della notte,
sciogli l'antico peccato,
ed inserisci un nuovo lume.]

Codesto uso continuò nel corso del medioevo; cito come esempio alcuni versi tratti da "Lauda, Sion, Salvatorem" di Tommaso d'Aquino.¹³

Tu nos pasce, nos tuere,
Tu nos bona fac videre...
[Tu cibaci, proteggici,
Tu facci vedere cose buone.]

Come evidenza ulteriore che il "tu" anaforico ha ampliato le sue funzioni, appare una forma nuova, sconosciuta alla tradizione greca e romana, la cui caratteristica è l'espressione di convergente adorazione che emana o da organi differenti d'un singolo essere umano, o da una comunità, o anche da tutti gli esseri razionali. L'esempio seguente del primo caso è tratto dall'inno ambrosiano *Deus creator omnium*¹⁴:

Te cordis ima concinant,
Te vox sonora concrepet,
Te diligat castus amor,
Te mens adoret sobria...
[Te le profonde corde del cuore cantino,
Te la voce sonora riecheggi,
Te prediliga il casto amore,
Te adori la mente sobria...]

Del secondo caso, cioè quello dell'espressione ripetuta di adorazione convergente di una comunità, l'esempio più famoso è l'inizio del "Gloria" della messa: "Laudamus te, benedicimus te, adoramus te..." Ho trovato un altro esempio, molto antico in una preghiera registrata da Lattanzio¹⁵; è l'inno che, per ordine dell'imperatore Licinio, fu cantato dalle truppe prima della battaglia contro Massimino Daia (A.D. 313):

Summe Deus, te rogamus,
Sancte Deus, te rogamus,
Omnem iustitiam tibi commendamus,
Salutem nostram tibi commendamus,
Imperium nostrum tibi commendamus;
Per te vivimus,
Per te victores et felices existimus;
Summe sancte Deus,
Preces nostras exaudi;
Braccia nostra ad te tendimus.
[Sommo Dio, ti preghiamo,
Santo Dio, ti preghiamo,
Ti affidiamo tutta la giustizia,
Ti affidiamo la nostra salvezza,
Ti affidiamo il nostro impero.
Per te viviamo,
Per merito tuo siamo
Vincitori e felici;
Sommo Dio santo
Esaudisci le nostre preghiere;
Verso te tendiamo le braccia.]

¹² G. M. DREVIS e C. BLUME, *Analecta hymnica Medii Aevi*, 55 vol. (Lipsia 1886-1922), L, 23.

¹³ *Ivi*, L, 584.

¹⁴ *Ivi*, L, 13. Un altro passo: "Te lingua primum concinat, / Te mentis ardor ambiat..." viene dall'inno *Somno rejectis artibus...* che probabilmente non è di S. Ambrogio; vedi H. A. DANIEL, *Thesaurus hymnologicus*, 5 vol. (Lipsia 1955-56), I, 18.

¹⁵ *De mortibus persecutorum*, XLVI, 6; *Putr. lat.*, VII, 264.

L'inno *Te Deum laudamus* presenta una transizione dalla seconda forma alla terza, in cui l'intera creazione o l'intero universo cristiano si unisce nell'adorazione:

Te Deum laudamus, te Dominum confitemur,
Te aeternum patrem omnis terra veneratur,
Tibi omnes angeli, tibi caeli et universae potestates,
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth;
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae;
Te gloriosus apostolorum chorus,
Te prophetarum laudabilis numerus,
Te martyrum candidatus exercitus,
Te per orbem sancta confitetur ecclesia...
[Te Dio lodiamo, a te, Dio, ci confessiamo,
Te, eterno padre, tutta la terra venera,
A te, tutti gli angeli, a te i cieli e tutte le potestà,
A te Cherubini e Serafini, con voce continua proclamano:
Santo, santo, santo il Signore Dio
i cieli e la terra sono pieni della maestà
della tua gloria, in te confida
il glorioso esercito degli apostoli,
il numero lodevole dei profeti,
l'esercito biancovestito dei martiri,
la santa Chiesa per tutta la terra...]

Le varie forme di codesta "adorazione convergente" sopravvissero nel medioevo¹⁶ con carattere d'invocazione più che di elogio. Certo, forme simili esistono negli elogi classici, come l'ode di Orazio ad Augusto,¹⁷ nella quale i popoli vinti sono ricordati nell'atto di adorare l'imperatore ("compositis venerantur armis" [avendo deposto le armi, lo venerano]). Si tratta, però, dell'elenco di certi popoli, con esclusione di certi altri, e ciò ha, probabilmente, origine nella citazione di templi e residenze della divinità in discussione. Codesta specie di elenco è diffusa ampiamente negli elogi di tipo classico,¹⁸ ma la sua funzione è chiaramente distinta dalla convergente adorazione universale dei successivi esempi cristiani.

¹⁶ Ad es. nel *Salve Regina* di Herimannus Contractus (XI secolo; *Analecta hymnica*, L, 318): "ad te clamamus..., ad te suspiramus..." Per l'ampliarsi della funzione del "tu" anaforico, vedi anche Rabano Mauro *Ad Deum oratio*, *Analecta hymnica*, L, 182.

¹⁷ *Carmina*, IV, XIV.

¹⁸ Cfr. STAZIO, *Thebais*, I, 696 sgg.

b) Un altro mutamento non riguarda la forma, bensì la sostanza di ogni specie di elogio, non solo quella introdotta dal "tu" anaforico. La filosofia e la retorica greca si fusero con i movimenti religiosi assai intensi e multiformi dei primi secoli dopo Cristo; gli elogi divennero astratti e metaforici, riflettendo le controversie dommatiche e le raffinatezze di derivazione greca delle figure del discorso e delle figure del pensiero. La preghiera di Apuleio ad Iside,¹⁹ è puramente retorica; Norden cita i seguenti versi neoplatonici di Tiberiano (IV secolo):

Tu genus omne deum, tu rerum causa vigorque,
Tu natura omnis, deus innumerabilis unus...²⁰
[Tu stirpe tutta divina, causa e vigore delle cose,
Tu tutta natura, dio innumerevole ed uno.]

Questo è un giuoco di concetti antitetici "uno" e "tutto" presentati in membri di sentenze ugualmente costruiti. Nella poesia cristiana, il parallelismo antitetico della retorica greca serve ad esprimere i paradossi fondamentali della fede: trino ed uno, Dio e uomo, creatore e creatura, parola e carne, sublime ed umile, passione e gloria, morte e resurrezione, madre e vergine, e così via. Certo vi sono passi dommatici negli elogi senza antitesi espressive, come il seguente²¹:

Tu lumen, tu splendor patris,
Tu spes perennis omnium.
[Tu lume, tu splendore del padre,
Tu speranza eterna di tutti.]

Eppure questo stesso inno contiene alcune dichiarazioni antitetiche nell'invocazione ("ante principium natus"). I versi seguenti di Pruden-²² sono antitetici, ma privi di paradossi:

Tu lux vera oculis, lux quoque sensibus,
Intus tu speculum, tu speculum foris...
[Tu luce vera agli occhi, luce pure ai sensi,
specchio interno, tu specchio esterno...]

¹⁹ *Metamorphoses*, XI, 25.

²⁰ E. BAEHRENS, *Poetae latini minores*, III, 267, vv. 21 sgg.

²¹ Dall'inno natalizio *Christe redemptor gentium*, *Analecta hymnica*, LI, 49 che contiene un bell'esemplare di "adorazione convergente": Hunc caelum, terra, hunc mare, / Hunc omne quod in eis est / Auctorem adventus tui / Laudat exsultans cantico. [Il cielo, la terra, il mare e tutto ciò che è in essi, esultanti lodano col canto l'autore del tuo arrivo.]

²² Dall'inno *Inventor rutili*, *Analecta hymnica*, L, 30.

Un tipico esempio d'un inno con antitesi paradossali occorre in *Ephemeris* di Ausonio, dove l'elogio si presenta sotto forma di clausole relative²³:

... generatus in illo
tempore quo tempus nondum fuit...
quo sine nil actum, per quem facta omnia...

[generato in quel tempo in cui il tempo non c'era ancora... in cui fu fatto senza mezzo colui per mezzo del quale tutte le cose furono fatte.]

L'esempio migliore per il nostro proposito è offerto dalla *Laus Christi* attribuita a Claudiano.²⁴ Qui, la prima parte d'un lungo elogio è composta di clausole relative, la seconda di "tu" anaforici. La prima parte contiene quasi soltanto formule antitetiche, alcune delle quali, molto sorprendenti, citerò in caratteri corsivi:

Proles vera Dei cunctisque antiquior annis,
Nunc genitus qui semper eras, lucisque repertor
Ante tuae matrisque parens: quem misit ab astris
Aequaeuus genitor verbumque in semina fusum
Virgineos habitare sinus et corporis arti
Iussit inire vias parvaque in sede morari
Quem sedes non ulla capit; qui lumine primo
Vidisti quidquid mundo nascente crearas;
Ipse opifex, opus ipse tui, dignatus iniquas
Aetatis sentire vices, et corporis huius
Dissimiles perferre modos hominemque subire
Ut possis monstrare deum, ne lubricus error
Et decepta diu varii sollertia mundi
Pectora tam multis sineret mortalia sacclis
Auctorem nescire suum...

[Vera prole di Dio più antica di tutti gli anni, generato ora tu che sei sempre esistito, autore della luce, prima che venissi alla luce, genitore di tua madre: fosti mandato dagli astri dal tuo genitore coetaneo che ordinò che il verbo fuso nei sensi abitasse in seni virginei, e si aprisse la strada in un corpo angusto, e abitasse in minuscola sede colui che nessuna sede riesce a contenere: tu che hai visto alla prima luce tutto ciò che avevi creato col mondo nascente; tu artefice, e artefice di te stesso, che ti sei degnato di avvertire i vizi iniqui del tempo e di assumere i modi così diversi di codesto corpo, e di subire l'uomo per poter mostrare il Dio affinché l'errore

lubrico e l'ingannata solerzia del mondo mutevole non consentissero per tanti secoli ai cuori mortali di ignorare il loro creatore...]

La fusione della retorica antitetica greca con i paradossi della fede cristiana è diventata uno degli elementi fondamentali non solo della poesia medievale ma dell'intero linguaggio poetico dell'Europa. Nella preghiera dantesca, alcune delle formule della *Laus Christi* appaiono quasi parola per parola: "figlia del suo figlio, suo fattore non disdegnò di farsi sua fattura."

c) Un terzo cambiamento importante nel contenuto degli elogi è rivelato nella continuazione della stessa *Laus Christi*, composta nella sua seconda parte di "tu" anaforici:

Te conscia partus
Mater et attoniti pecudum sensere timores.
Te nova sollicito lustrantes sidera visu
In caelo videre prius, lumenque secuti
Invenere magi. Tu noxia pectora solvis
Elapsasque animas in corpora functa reducis
Et vitam remeare iubes. Te lege recepti
Muneris ad Manes penetras mortisque latebras
Immortalis adis. Nasci tibi non fuit uni
Principium finisque mori, sed nocte refusa
In caelum patremque redis rursusque perenni
Ordine purgatis adimis contagia terris.
Tu solus patrisque comes, tu spiritus insons,
Et toties unus triplicique in nomine simplex.

[Te avvertirono la madre consapevole del parto o i timori stupiti delle greggi. I magi che perlustravano con lo sguardo le nuove stelle prima ti videro in cielo e poi, seguendo la luce, ti trovarono. Tu sciogli i cuori colpevoli e riconduci nei corpi defunti le anime che li avevano abbandonati e ordini loro di ritornare alla vita. Per la legge del ricevuto dono penetri nel regno dei Mani e immortale varchi le latebre della morte. Nascere per te solo non fu un principio e la morte la fine, ma, respinta la notte, ritorni in cielo dal Padre e purificate le terre col tuo ordine perenne di nuovo porti via il contagio. Tu solo sei compagno di tuo padre, tu spirito innocente e spesso uno e semplice in triplice nome.]

Alcuni versi di questo testo sembrano essere assai più vicini agli elogi mitici della poesia greca e latina, non solo per l'uso degli esametri, ma perché ci sono avvenimenti da registrare. In evidente opposizione col Dio ebraico, Cristo, per la sua incarnazione, ha una storia terrena; e con lui la Vergine, gli apostoli ed i santi. Il poeta della *Laus*

²³ Ed. K. Peiper (Leipzig 1886), vv. 56, 57, 59 (*Opuscula*, p. 7).

²⁴ Ed. Birt, *Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi*, X, 411; ed. Koch, p. 308.

Christi registra in modo alquanto sommario gli avvenimenti più importanti della storia di Cristo: la natività (con l'adorazione dei Magi), i miracoli, la discesa all'Inferno, e la resurrezione. Avrebbe potuto fare un elogio di Ercole quasi nello stesso stile.

Il carattere storico e umano impartito agli elogi cristiani dalla storia terrena di Cristo ebbe grande importanza nella poesia del medioevo, specialmente in volgare. Nei primi inni latini, però, rievocazioni complete e dettagliate della vita di Cristo non sono frequenti. Si potrebbe pensare all'*Hymnus de vita Christi* di Sedulio²⁵; ma si tratta di un abbeccedario, non di un elogio in una preghiera. Nella maggior parte degli antichi elogi, gli avvenimenti della vita di Cristo non vengono riferiti in modo coerentemente narrativo; si svolgono piuttosto dei fatti fondamentali per un proposito dommatico; come nel caso della citata *Laus Christi* o nei versi seguenti del *Te Deum*:

Tu rex gloriae Christus,
 Tu patris sempiternus es filius,
 Tu ad liberandum suscepisti hominem,
 Nec horruisti Virginis uterum;
 Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum...
 [Tu Cristo, re della gloria,
 Tu sei eterno figlio del padre,
 Tu per liberare l'uomo ne assumesti la spoglia
 né avesti in orrore il ventre della Vergine;
 Tu, vinto l'assillo della morte, apristi ai credenti il regno dei cieli....]

Molto spesso, il legame tra gli avvenimenti storici ed il dogma è espresso per via simbolica; gli avvenimenti sono evocati in una forma concreta e talvolta realistica, ma entro un contesto simbolico. Le seguenti stanze dell'inno ambrosiano *De adventu Domini*²⁶ offrono un esempio antico dell'assorbimento di avvenimenti presentati realisticamente nel simbolismo dommatico. Si tratta di un elogio in forma narrativa, senza anafora:

5 Non ex virili semine,
 Sed mystico spiramine
 Verbum Dei factum est caro
 Fructusque ventris floruit.

²⁵ "A solis ortus cardine...", *Analecta hymnica*, L, 58.

²⁶ "Veni, redemptor gentium...", *ivi*, L, 13.

- 9 Alvus tumescit virginis,
 Claustum pudoris permanet,
 Vexilla virtutum micant,
 Versatur in templo Deus.
- 13 Procedens thalamo suo
 Pudoris aula regia
 Geminae gigas substantiae
 Alacris ut currat viam.
- 17 Egressus eius a patre,
 Regressus eius ad patrem
 Excursus usque ad inferos,
 Recursus ad sedem patris.
- 21 Aequalis aeterno patri
 Carnis tropaeo cingere
 Infirma nostri corporis
 Virtute firmans perpeti.
- 25 Praesepe iam fulget tuum
 Lumenque nox spirat suum...
- 5 [Non per seme virile,
 ma per spiraglio mistico
 il verbo di Dio s'incarnò
 fiorì il frutto del ventre.
- 9 Si gonfia il seno della vergine
 ma permane il claustro del pudore,
 sventolano i vessilli delle virtù,
 Dio abita nel tempio.
- 13 Procedente dal suo talamo
 dall'aula regale del pudore
 gigante di due sostanze
 per percorrere alacramente il cammino.
- 17 Derivò dal padre
 Ritornò a lui
 si spinse fino agli inferi
 ripercorse il cammino verso la sede paterna.
- 21 Egual al padre eterno
 si cinge del trofeo della carne
 sostiene la parte inferma del nostro corpo
 rafforzandola con la virtù.
- 25 Già risplende il tuo presepe
 la notte spande il suo lume...]

Fin dalla permanenza di Cristo nel corpo materno e dalla sua nascita, c'è un diretto legame simbolico col significato dommatico dell'incarnazione; la storia è abbandonata, e solo alla fine riappare il presepe, appena come simbolo risplendente.

d) Il simbolismo del testo ambrosiano è espresso dall'allusione ai passi della Bibbia, il che conferisce all'elogio un aspetto figurativo o tipologico; quello figurale è un altro fenomeno nuovo negli elogi, introdotto dall'influenza cristiana.

Cristo come "sponsus procedens de thalamo suo"²⁷ e come un gigante che "partecipa ad una corsa" (vv. 13-16) è un'allusione al salmo 18, 6; attraverso l'attributo "geminæ substantiæ" questo gigante viene connesso ai giganti della *Genesi* 6, 1-4, i discendenti dei figli di Dio che presero in moglie le figlie degli uomini; questi giganti ebbero perciò doppia natura così da essere considerati prefigurazioni di Cristo. L'immagine contenuta nell'espressione "egressus-regressus" (vv. 17-18) si riferisce al v. 7 dello stesso salmo che essa collega con *Giovanni* 16, 5 e 16, 16 non senza allusioni a passi come quello di *Isaia*, 11, 1 o 51, 5, o *Abacuc* 3, 13.²⁸

Assai prima di sant'Ambrogio l'interpretazione figurale che appare in questi versi aveva cambiato l'intero Antico Testamento in una serie di prefigurazioni di Cristo, della sua incarnazione e passione, e della Chiesa, che si svilupparono nei primi periodi del Cristianesimo e crebbero così rapidamente che il sistema era già familiare in tutti i suoi dettagli agli scrittori cristiani del secondo secolo e dell'inizio del terzo, per es. a Tertulliano. Comunque, l'uso tenace dell'interpretazione figurale non è frequente negli inni del periodo patristico. Ci sono molte allusioni figurali, specie negli inni di Fortunato; ma la lunga serie di figure che appare nel medioevo non occorre ancora.

²⁷ Diventa così identico allo *Sponsus* del *Cantico dei Cantici* la cui sposa è l'anima umana o la Chiesa.

²⁸ Per la sopravvivenza dell'immagine "egressus-regressus," vedi l'inno *De Myste-rio Ascensionis Domini* ("Portas vestras aeternales..."), cfr. R. C. TRENCH, *Sacred Latin Poetry, Chiefly Lyrical, Selected and Arranged for Use* (3 ed., London 1874), p. 174, dove si trova in combinazione con passi come *Matteo*, 27, 52-53 o *Apocalisse*, 19,14: "Solus erat in egressu, / Sed ingentem in regressu / Affert multitudinem." [Era solo quando è venuto, ma ha portato con sé nel partire una grande moltitudine.]

III

Nel medioevo, l'uso tenace dell'interpretazione figurale o tipologica dà agli inni-elogio un aspetto molto specifico; la storia della salvezza attraverso l'incarnazione di Cristo diventa il tema fondamentale dell'armonia provvidenziale della storia del mondo. Nel periodo di fioritura dell'innologia latina medioevale, tra il dodicesimo e il tredicesimo secolo, le metafore fornite dall'interpretazione figurale sono fuse, in una tecnica altamente sviluppata, con un'altra specie di figure: giuochi di rime e suoni che, in numerosi casi particolari e visti come un tutto, hanno anche un significato simbolico, ciò conferisce agli inni una forma molto caratteristica di arguzia, unica in tale livello di stile, per quanto sia possibile trovare alcuni paralleli in certi periodi posteriori di poesia.²⁹ Cercheremo di analizzare parecchi esemplari, cominciando da una delle sequenze di Notkero di San Gallo (morto nel 912), l'inventore della forma della sequenza. Questi usa il "tu" anaforico in parecchie sue opere; io ho scelto la sequenza *In purificatione Beatae Mariae*³⁰:

- | | | | |
|---|--|---|--|
| 1 | Concentu parili
hic te, Maria,
veneratur populus
teque piis
colit cordibus. | 5 | In cuius sacratissimo
sanguine
emundatur
universitas
perditissimi generis
ut promisit
Deus Abrahæ. |
| 2 | Generosi Abrahæ
tu filia veneranda,
regia de Davidis
stirpe genita. | 6 | Te virga arida Aaron
flore speciosa
præfiguratur,
Maria,
sine viri semine
nato floridam. |
| 3 | Sanctissima corpore,
castissima moribus,
omnium pulcherrima
virgo virginum. | | |
| 4 | Laetare, mater et virgo
nobilis
Gabrielis
archangelico
quæ credula oraculo
genuisti
clausa filium. | 7 | Tu porta iugiter serrata
quam Ezechielis
vox testatur,
Maria,
soli Deo pervia
esse crederis. |

²⁹ Vedi l'eccellente articolo di WALTER J. ONG, *Wit and Mystery*, "Speculum," XXII (1947), 310.

³⁰ DANIEL, *Thesaurus hymnologicus*, II, 10.

- 8 Sed tu tamen matris virtutum
dum nobis exemplum
cupisti commendare,
subisti remedium
pollutis
statutum matribus.
- 9 Ad templum detulisti tecum
mundandum, qui tibi
integritatis decus
Deus homo genitus
adauxit
intacta genetrix.
- 10 Laetare,
quam scrutator
Cordis et renum probat
proprio habitatu
singulariter
dignam, sancta Maria.
- 11 Exsulta,
cui parvus
arrisit tunc, Maria,
qui laetari omnibus
et consistere
suo nutu tribuit.
- 12 Ergo quique colimus...
- [1 Con uguale contento
qui ti venera il popolo
o Maria, e ti adora
con devoti sentimenti.
- 2 Tu figlia veneranda
del generoso Abramo
generata dalla stirpe
regale di David.
- 3 Santissima nel corpo
castissima nei costumi
fra tutte bellissima
vergine delle vergini.
- 4 Allietati, madre e vergine
che prestando fede
- alla predizione dell'arcangelo,
del nobile Gabriele,
generasti
intatta un figlio.
- 5 Nel tuo sacratissimo
sangue
si purifica
secondo la promessa di Dio
[ad Abramo]
l'intero genere umano
immerso in rovinosa perdizione.
- 6 L'arida verga di Aronne
dallo splendido fiore,
prefigura Te, Maria,
fiorente per il tuo figlio
generato senza seme virile.
- 7 Te, porta sempre chiusa
di cui testimonia
la voce di Ezechiele,
Maria, si crede
che solo Dio possa raggiungerla.
- 8 Ma tu, tuttavia, mentre
desiderasti affidarci
l'esempio di madre di virtù
soggiacesti al rimedio stabilito
per le madri violate.
- 9 Portasti con te al tempio
per purificarlo
il tuo figliuolo Dio-uomo
colui che, a Te, genitrice intatta
fornì l'onore dell'integrità.
a cui il pargolo allora sorrise,
- 10 Allietati, Tu che
lo scrutatore del Cuore e delle reni
trova nel suo abitacolo
singolarmente degna, santa Maria.
- 11 Esulta Tu o Maria
a cui il pargolo allora sorrise,
egli che col suo sforzo concesse
a tutti di allietarsi e sopravvivere.
- 12 Dunque onoriamo ciascuno...]

L'elogio che si svolge dalla seconda all'undicesima stanza è introdotto in parte dal "tu" anaforico, in parte dagli imperativi seguiti da clausole relative. ("Laetare... que"; "Laetare, quam"; "Exsulta, cui"); non tutte le sue parti sono puramente figurali, ma quasi in ogni stanza ci sono allusioni figurali fuse col contenuto storico e dommatico. Cominceremo con lo spiegare parecchie di queste allusioni.

Nella seconda stanza, la designazione della Vergine come "filia generosi Abrahæ" contiene un'allusione a Cristo come grande sacerdote "secundum ordinem Melchisedec," *Ebr.*, 7 e *Gen.*, 14, 18 sgg.³¹

Nella quinta stanza, le parole "ut promisit Deus Abrahæ" si riferiscono alla *Genesi* 22, 18 ("et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae," [e saranno benedetti nel tuo seme tutti i popoli della terra]), cioè, al sacrificio d'Isacco; il sangue dell'agnello offerto invece di Isacco è figura "sanguinis Christi."

Nella sesta stanza, la "virga arida Aaron" (*Num.*, 17, 8) è spiegata dai versi che seguono. Questa è una delle combinazioni figurali più comunemente ricorrenti, e simbolizza il concepimento di Cristo. Essa era confermata da un altro passo ancora più famoso "et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet" (*Is.*, 11, 1), [E un virgulto uscirà dalla radice di Jesse e ascenderà un fiore della sua radice]. Più tardi, ci sono molti bisticci fondati sulle parole *virgo* e *virga*. Maria è chiamata "virgo virga salutaris" [vergine salutare virgulto] in un inno del dodicesimo secolo,³² e San Bernardo definisce Cristo "virga virgo virgine generatur"³³ [vergine virgulto generato dalla vergine].

Nella settima stanza: la "porta iugiter serrata" appartiene allo stesso gruppo figurale del concepimento; essa richiama *Ezechiele*, 44, 2:

³¹ GREGORIO MAGNO, *Homelie in Ezechiel*, l. I, hom., VIII, 26 ("Ad Ezechiel, 1, 27" *Patr. lat.*, LXXVI, 866): "Quid enim lumborum nomine nisi propago mortalitatis exprimitur? Propter quod etiam de Levi dicitur, quia adhuc in lumbis patris erat, cum Melchisedec occurrat Abrahæ (*Ebr.*, 7, 10). De lumbis vero Abrahæ virgo Maria exiit in cuius utero Unigenitus Patris per Spiritum Sanctum incarnari dignatus est." [Che altro infatti significano i lombi, se non una propaggine della mortalità? Perciò si dice anche di Levi che era ancora nei lombi paterni, quando Melchisedec s'imbatté in Abramo (*Ebr.*, 7, 10). Dai lombi d'Abramo derivò la vergine Maria nel cui ventre degnò d'incarnarsi, per opera dello Spirito Santo, il figlio unigenito del Padre.] Vedi anche PIETRO LOMBARDO, *Sententie*, l. III, c. III, 3. Per una relazione plausibile tra *generosi* e *genita*, nota le osservazioni dello ONG, *op. cit.*, p. 319, in un commento ai due versi del "Pange Lingua..." di Tommaso d'Aquino: "Fructus ventris generosi / Rex effudit gentium" [il frutto del ventre generoso, il re delle genti venne alla luce].

³² "Gaude, virgo gloriosa..." *Analecta hymnica*, VIII, 81, uno degli inni più arguti ed eleganti che io conosca. Parecchie stanze sono fondate sulla figura "virgo" e "virga."

³³ *Sermones in Cantica*, XVII, 5; *Patr. lat.*, CLXXXIII, 1010; cfr. la nostra nota 46.

"porta haec clausa erit, et non aperietur, et vir non transibit per eam; quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam" [questa porta sarà chiusa e non si aprirà né vi passerà l'uomo, poiché vi è entrato il Signore, Dio di Israele]. Discuteremo più tardi questa figura.

Nell'ottava stanza, la madre delle virtù è "humilitas," opposta a "superbia"; l'umiltà è un motivo importante nell'elogio di Maria (Dante: "umile... più che creatura"), fondato, nella tradizione, su *Luca*, 1, 38 sgg.; ed opposto alla superbia di Eva (Dante, *Purgatorio*, XXIX, vv. 25-27). Le parole "subisti remedium" ecc. e la stanza che segue si riferiscono a *Luca*, 2, 22-24, cfr. *Lev.*, 12, 6-8.³⁴

Nell'undicesima stanza, il tema del riso ("cui parvus arrisit tunc") è molto diffuso, ma vi è qualche variazione circa la persona che ride; in una sequenza del dodicesimo secolo, che analizzeremo più tardi ("Candor surgens ut aurora" [il candore sorgente come l'aurora]), è Anna, la madre di Maria: "matris risus te signavit" [il riso della madre ti segnò] (quarta stanza); in un'altra sequenza dello stesso periodo, "De sancta Maria Aegyptiaca,"³⁵ Cristo è chiamato "noster risus"; Adamo di San Vittore, *In Resurrectione Domini Sequentia*,³⁶ designa Cristo come

puer nostri forma risus,
pro quo vervex est occisus;

[il bambino forma del nostro riso per cui fu ucciso il montone].

Quest'ultima citazione spiega il significato: si tratta di nuovo di Isacco come figura di Cristo, si allude al nome di Isacco ed alle parole di Sara che si riferiscono ad esso: "risum fecit mihi Dominus" [mi sorrise il Signore] (*Gen.*, 21, 6); è la gioia causata dalla nascita del bambino miracoloso, lungamente atteso, che può anche ridere ed esser chiamato "noster risus," il "gaudium magnum" di *Luca* 2, 10. È mia opinione che la quarta Egloga di Virgilio abbia contribuito anch'essa a questa figura³⁷; l'interpretazione medievale del testo di Virgilio come profezia di Cristo è ben nota.

³⁴ Per la persistenza di questa tradizione, vedi *Laudario dei Battuti di Modena*, ed. G. Bertoni, "ZRPh.," Beiheft XX (Halle a/S, 1909), p. 27, vv. 27 sgg.

³⁵ DANIEL, *Thesaurus hymnologicus*, III, 256; TRENCH, *Sacred Latin Poetry*, 3 ed., p. 223.

³⁶ ADAMO DI SAN VITTORE, *Oeuvres poétiques*, ed. Léon Gautier (3 ed., Paris 1894), p. 46: "Zyma vetus expurgetur..."

³⁷ "Incipe parve puer risu cognoscere matrem" [o pargolo incomincia a riconoscere la mamma col tuo sorriso]. La lettura delle parole "qui non risere parenti" [che non risero al genitore], (invece di "cui non risere parentes" [a cui non risero i genitori]) si fonda su un passo di Quintiliano (IX, III, 8) ed è stata sostenuta da E. NORDEN, *Die*

La sequenza di Notkero non ha rime, solo raramente ha figure retoriche,³⁸ che sono del resto semplici in confronto con quelle che ci offrono i testi seguenti. Le figure interpretative non hanno abbastanza spessore per velare i fatti che interpretano; la storia di Maria è effettivamente presente in ogni stanza, eccetto nella sesta e nella settima, che sono sì quasi interamente figurali, ma sono collegate alla vita reale di Maria attraverso le formule "Te... praefigurat, Maria" e "Tu... Maria... esse crederis."

Nelle sequenze dell'undicesimo secolo, il progresso dello stile figurale è evidente: ci sono stanze e persino serie di stanze in cui le figure nascondono completamente la storia. La stanza che segue, è parte della sequenza *In assumptione Beatae Mariae*³⁹ attribuita ad Herimannus Contractus:

- | | |
|---|---|
| 2 | Euge Dei porta
quae non aperta
veritatis lumen
ipsum solem iustitiae
indutum carne
ducis in orbem, |
| 2 | [Salve, porta di Dio
che senza essere aperta
conduci sulla terra
il lume della verità
lo stesso sole della giustizia
incarnato,] |

con le sue allusioni ad *Ezechiele*, 44, 2, *Malachia*, 4, 2, e *Giovanni*, 1, 1-16, è soltanto una della serie di simili parafrasi della nascita di Cristo, in cui l'avvenimento scompare dietro i suoi simboli; trascrivo qui di seguito due altre stanze che contengono immagini figurali molto intricate:

- | | | | |
|---|---|---|--|
| 6 | Tu agnum regem
terrae dominatorem
Moabitici
de petra deserti | 7 | Tuque furentem
Leviathan serpentem
tortuosumque
et vectem collidens |
|---|---|---|--|

Geburt des Kindes; Geschichte einer religiösen Idee (Leipzig 1924), p. 62. Essa era però certamente ignota a Notkero.

³⁸ Per es. il parallelismo nelle espressioni "sanctissima corpore - castissima moribus"; contrasti come "genuisti clausa... o mundandum, qui tibi integritatis decus adauxit"; il giuoco verbale "matris-matibus" (str. 8) ecc.

³⁹ "Ave praeclara maris stella..." *Analecta hymnica*, I, 313.

- ad montem filiae Sion
transduxisti.
- 6 [Tu trasportasti l'agnello regale
dominatore della terra
dalla pietra del deserto
moabitico
al monte della figlia
di Sion.]
- 7 [Tu colpendo il furioso
serpente Leviatano
liberasti il mondo
da un pericoloso delitto.]

La strofe 6 è fondata su *Is.*, 16, 1; la strofe 7 su *Is.*, 27, 1; c'è anche probabilmente nella figura del Leviatano un'allusione a *Giobbe*, 40, 20 e alle interpretazioni correnti di questi passi⁴⁰ le quali considerano l'incarnazione di Cristo come l'esca e la sua divina natura come l'amo da cui il Leviatano, il demonio, è catturato.⁴¹

Nel dodicesimo secolo, col pieno sviluppo della rima e la crescente scorrevolezza della versificazione, lo stile figurale raggiunse la sua perfezione; figure interpretative erano fuse con figure di parole e figure di suoni che intessevano di retorica e di misticismo la storia sacra.⁴² Cominciamo con un elogio tratto dalla sequenza di Adamo di San Vittore *In assumptione Beatae Mariae Virginis* ("Gratulemur in hac die"):

- | | | | |
|--------|--|--------|--|
| (5) 25 | Virgo sancta, virgo munda,
Tibi nostra sit iucunda
Vocis modulatio;
Nobis opem fer desursum,
Et post huius vitae cursum
Tuo iunge filio. | (8) 43 | Te per thronum Salomonis,
Te per vellus Gedeonis
Praesignatam credimus,
Et per rubum incombustum,
Testamentum si vetustum
Mystice perpendimus. |
| (6) 31 | Tu a saeculis praelecta
Litterali diu tecta
Fuisti sub cortice.
De te Christum genitura
Praedixerunt in scriptura
Prophetiae, sed typice. | (9) 49 | Super vellus ros descendens
Et in rubo flamma spendens
(Neutrum tamen laeditur)
Fuit Christus carnem sumens,
In te tamen non consumens
Pudorem, cum gignitur. |

⁴⁰ Girolamo, ad loc., *Patr. lat.*, XXIII, 1532; GREGORIO MAGNO, *Moralia*, XXXIII, *Patr. lat.*, LXXVI, 680; cfr. l'inno pasquale di Sant'Ambrogio *Hic est dies verus Dei...*, (questo è il vero giorno del Signore), *Analecta hymnica*, I, 16; vedi anche PIETRO LOMBARDI, *Sententiae*, I, III, c. XIX, 1, *Patr. lat.*, CXCII, 796: "Ed quid fecit Redemptor captivatori nostro? Tetendit ei muscipulum crucem suam; posuit ibi quasi escam sanguinem suum." [E che fece il Redentore al nostro nemico? Lo intrappolò con la sua croce, lo adescò col suo sangue.]

⁴¹ Confronta, per lo stesso periodo, gl'inni di PIER DAMIANI, *Analecta hymnica*, v. col. XLVIII, ad es. *O genetrix aeterni...*, a p. 52.

⁴² Cfr. ONG, *op. cit.*, *passim*.

- | | | | |
|---------|--|---------|--|
| (7) 37 | Sacramentum patefactum
Est dum Verbum caro factum
Ex te nasci voluit,
Quod sua nos pietate
A maligni potestate
Potenter eripuit. | (11) 61 | Fontis vitae tu cisterna,
Ardens lucens es lucerna;
Per te nobis lux superna
Suum fudit radium;
Ardens igne caritatis,
Luce lucens castitatis
Lucem summae claritatis
Mundo gignens filium. |
| (10) 55 | De te virga progressuram
Florem mundo profuturam
Isaias cecinit,
Flore Christum praefigurans
Cuius virtus semper durans
Nec coepit nec desinit. | (12) 69 | O salutis nostrae porta, ⁴³
Nos exaudi, nos conforta... |

- [(5) 25 Vergine santa, vergine pura
Ti giunga la gioconda cadenza
della nostra voce;
portaci dall'alto il tuo aiuto
e quando la nostra vita
avrà compiuto il suo corso,
ponici accanto al tuo
figliuolo.
- (6) 31 Tu prescelta da secoli
fosti protetta a lungo sotto la scorza
della lettera. I profeti
annunciarono te,
madre di Cristo nelle scritture,
ma sotto veste tipologica.
- (7) 37 Si svelò il mistero
quando il verbo fatto carne
volle nascere da Te,
poiché con la potenza della sua pietà,
ci strappò dalle mani del maligno.
- (8) 43 Noi crediamo che tu sia
stata designata attraverso
il trono di Salomone
e il vello di Gedeone
e il cespuglio non toccato
dal fuoco, se meditiamo
misticamente sull'Antico
Testamento.

⁴³ L. GAUTIER, *op. cit.*, p. 171; *The Liturgical Poetry of Adam of St. Victor*, ed. Digby S. Wrangham, 3 vol. (London 1881) II, 164.

- (9) 49 La rugiada che discende
sopra i velli e la fiamma
che si espande sul cespuglio,
(lasciandoli intatti)
sono immagini dell'incarnazione
di Cristo, la cui nascita non ha
intaccato il tuo pudore.
- (10) 55 Isaia cantò il fiore
che sarebbe stato
vantaggioso al mondo,
di cui tu saresti stato
l'arbusto.
Prefigurava egli Cristo col
fiore, il cui valore non ebbe
né principio né fine.
- (11) 61 Tu cisterna della fontana della vita
sei lucerna ardente, illuminante;
attraverso te la luce superna
ci fece pervenire il suo raggio,
ardente di fuoco di carità
lucente di luce di castità
generando al mondo un figlio
luce di sommo chiarore.
- (12) 69 O porta della nostra salvezza
esaudiscici, confortaci...]

Codesto è un esempio, relativamente poco complicato, poiché Adamo descrive il metodo che segue (vv. 31-36) e parecchi versi (45, 47-48, 57) lo ricordano; non c'è completa fusione tra l'oggetto figurante e l'oggetto figurato. Accanto al giuoco della rima, le figure verbali, le figure di suono non sono molto impressionanti. Tuttavia le allusioni tipologiche hanno bisogno di qualche commento.

Nella sesta stanza, nella descrizione generale del metodo figurale, le parole "tu a saeculis praelecta" che corrispondono al dantesco "termine fisso d'eterno consiglio" alludono a passi come: *Proverbi*, 8, 23 ("ab aeterno ordinata sum"), o *Cantico dei cantici*, 6, 9; la formula abituale è "elegit eam Deus, et praelegit eam"; [la scelse e la pre-scelse il Signore]; Maria è considerata talvolta come "finis figurarum,"

[fine delle figure], per quanto questa designazione sia di solito applicata a Cristo stesso.⁴⁴

Nell'ottava stanza, le tre immagini "thronus Salomonis," "vellus Gedeonis" e "rubus incombustus" sono tra le figure mariane più diffuse; il poeta stesso spiega il significato delle ultime due (vv. 49-54); i testi biblici pertinenti sono *Giudici*, 16, 36 sgg. e *Esodo*, 3, 2 per "rubus." Maria come "thronus Salomonis" si riferisce a Salomone come "figura Christi"; egli è lo "Sponsus" del *Cantico dei cantici*, ed il suo nome è interpretato nel senso di "pacifico"; perciò Cristo è il "vero Salomone," Cristo che è "pax nostra" (*Efes.*, 2, 14), e la Vergine è spesso chiamata "thronus," o "templum," o "domus," o "lectus Salomonis." Abbiamo già trovato nell'inno di sant'Ambrogio *De adventu Domini* il verso: "versatur in templo Deus."⁴⁵

Nella decima stanza, nello sfondo del verso 55 vi è naturalmente *Isaia*, 11, 1 sgg., uno dei passaggi fondamentali del figuralismo biblico.⁴⁶ Vedi sopra, a p. 289.

Nell'undicesima stanza, Cristo come "fons vitae" richiama il *Salmo*, 35, 10, la parte di Maria come mediatrice è stata espressa innumerevoli volte da immagini come "fontis vitae cisterna"⁴⁷; "caritas" e "castitas" sono tra le sue virtù principali (cfr. nota 45); Cristo come "lumen summae claritatis," rinvia a parecchi passi biblici, di cui il più importante è la visione di san Paolo, negli *Atti degli Apostoli*, 22, 11.

Nella dodicesima stanza, "salutis nostrae porta" si riferisce alla porta di *Ezechiele*, 44, 2 (cfr. p. 291); questa porta fu interpretata come una figura della Vergine: "et ante partum incorrupta, et post partum mansit illaesa"⁴⁸ [prima del parto non fu corrotta, dopo il parto rimase

⁴⁴ Cfr. PETRUS BLESENSIS, *Sermo*, XXXVIII, *Patr. lat.*, CCVII, 674; o ALBERTUS MAGNUS, *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, ivi, 8 (*Opera*, XXXVI, 188).

⁴⁵ Per "thronus," l'editore di Adamo, GAUTIER, *loc. cit.*, rimanda a *I Reg.*, 10, 18; il suo avorio simboleggia la purezza di Maria, l'oro la carità di lei ecc. Cfr. CLICHTOVAEUS, *Elucidarium ecclesiasticum* (4 ed., Paris 1548), IV, 507, in un'interpretazione della sequenza d'Adamo *Salve mater Salvatoris*...

⁴⁶ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De adventu Domini sermo*, II, 4 (*Patr. lat.*, CLXXXIII, 42): "Virgo genitrix virga est, flos filius eius. Flos utique filius Virginis, flos candidus et rubicondus, electus ex milibus (*Cant.* 5, 10); flos in quem prospicere desiderant angeli, bos ad cuius odorem reviviscunt mortui..." [la vergine genitrice è il virgulto, di cui il figlio è il fiore: il fiore cioè il figlio della vergine, fiore candido e vermiglio, scelto tra migliaia; fiore sul quale desiderano vegliare gli angeli, fiore il cui odore fa rivivere i morti...] "Candidus" significa "lilium virginitatis" [giglio della verginità], "rubicondus" "rosam passionis" [rosa della passione].

⁴⁷ San Bernardo dice *aquaeductus* (*Patr. lat.*, CLXXXIII, 437 sgg.).

⁴⁸ RABANO MAURO, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, *Patr. lat.*, CXII, 1031; in *De universo*, I, XXII, c. II (*Patr. lat.*, CXI, 385) definisce la porta di Ezechiele "l'utero

illesa]. In un inno di Venanzio Fortunato, dunque piuttosto antico, si legge:

Tu regis alti ianua⁴⁹
et porta lucis fulgida
[tu porta dell'alto sovrano
fulgida porta della luce].

Adamo è il grande maestro dell'elogio composto di serie di figure; ce ne sono molte che, come il nostro testo, usano il "tu" anaforico, come *Salve mater salvatoris*⁵⁰ o la sequenza rivolta allo Spirito Santo *Qui procedit ab utroque...*⁵¹ Ma alcune delle lodi più caratteristiche sono composte in altre forme; ad esempio, la sequenza *In Resurrectione Domini* ("Zyma vetus expurgetur...", [si espunga il vecchio lievito]⁵² dove, come nel nostro testo, il metodo è spiegato:

Lex est umbra futurorum,
Christus finis promissorum.
[La legge è velo delle cose future,
Cristo il fine delle cose promesse.]

Come ultimo esempio dello stile figurale, presento un inno d'origine siriana, una sequenza anonima *In nativitate Domini*⁵³; per quanto l'elogio non sia composto col "tu" anaforico, lo abbiamo scelto perché ci sembra uno degli esempi più cospicui della combinazione di figure tipologiche con figure di suono:

- 1 Candor surgens ut aurora
Solvit chaos pulsa mora
Noctis de caligine.
- 2 Geniturae novo iure
Non de viro feta miro
Deum parit ordine.
- 3 Lex naturae matris purae
Causam nescit, nec marcescit
Feta flos in virgine.

della vergine," cfr. Calvis Melitonis, in J. B. PITRA, *Spicilegium Solesmense*, 4 voll. (Paris 1852-58), II, LXXVII, CLICHTOVAEUS, *op. cit.*, I, 208.

⁴⁹ "Hymnus Beatae Mariae" ("Quam terra..."), *Analecta hymnica*, L, 86.

⁵⁰ GAUTIER, *op. cit.*, p. 186.

⁵¹ *Ivi*, p. 61.

⁵² *Ivi*, p. 46.

⁵³ *Analecta hymnica*, VIII, 15. Un altro buon esempio è il *Rhythmus de Passione Domini* ("Christe via qui perducis..."), *Analecta hymnica*, XXXI, 54.

- 4 Matris risus te signavit
Matrem ducis qui salvavit
Luto fessum et oppressum
In Aegypto populum.
- 5 Arca dudum quod servavit
Manna profers in quo David
Gaudet ludens, ludus prudens
In te laudat parvulum.
- 6 Illa mitis Moabitis
Ruth quaerebat quod latebat
Tunc Noemi gaudium.
- 7 Bethlemitis botrus vitis
Iam non latet quod non patet
Spes ulla per alium.
- 8 Veri lectus Salomonis
Contra regem Aquilonis
Parvum fovit qui removet
Grave iugum oneris.
- 9 Quid sit, vide, rationis,
Quod conflictus Gedeonis
Non salvaret, si non daret
Virtutem ros velleris.
- 10 Quam amoenus ager plenus
Madet rore quem ab ore
Gabrielis suscipit!
- 11 Cuius fructus fit conductus
Per quem fretus exsul vetus
Stolam primam recipit.
- 12 Audi filia pulchra facie,
- 13 Fer praesidia plena gratiae.
- 14 Te placata vivit reus,
Quod vis praestat homo Deus
Qui mamillas captans illas
Tuo flebat gremio.
- 15 Quem lactasti tuum pridem
Non est alter, regnat idem
Honor matris, splendor patris
In coelorum solio.

[1 Il candore aurorale sorgente
scioglie il caos, senza indugio,
fuori della caligine notturna.

- 2 La donna che per nuova legge di genitura
non era incinta d'un uomo, partorisce
per ordine meraviglioso, Dio.
- 3 La legge di natura ignora la causa
d'una madre pura, né si contamina
il fiore della vergine contaminata.
- 4 Il riso della madre segnò
te madre del condottiero che
salvò il popolo in Egitto,
stanco e oppresso nel fango.
- 5 Tu offri la manna, un tempo
serbata nell'arca, dove David
danzando si rallegra:
la sua danza allusiva
loda in te il pargolo.
- 6 Ruth la mite moabite
indagava il futuro allora nascosto
che avrebbe dato gioia a Noemi.
- 7 Il grappolo della vite di Betlemme
non si nasconde più poiché solo
attraverso lui si rivela la speranza.
- 8 Letto del vero Salomone
riscaldò un pargolo, contro
il re dell'Aquilone, quel pargolo
che doveva rimuovere il grave giogo.
- 9 Vedi un po' quale sia la ragione per cui
Gedeone non si sarebbe salvato
dal confitto, se la rugiada del vello
non lo avesse reso valoroso.
- 10 Come trasuda di rugiada
raccolta dalla bocca di
Gabriele il pieno campo ubertoso!
- 11 Il cui frutto diviene il salvacondotto
attraverso cui l'antico esule confidente
riceve la prima stola.
- 12 Ascolta, o figliuola dalla bella faccia,

- 13 Porta soccorsi pieni di grazia.
- 14 Col tuo aiuto vive il colpevole,
il che è reso possibile dall'uomo-Dio
che è forza, il quale attaccandosi
alle tue mammelle, piangeva nel tuo seno.
- 15 Colui che fu tuo mentre lo allattasti
non è mutato, è sempre lo stesso a regnare
sul trono celeste
onore della madre, splendore del padre.]

L'elogio tipologico della Vergine comincia con la quarta stanza⁵⁴; noi ricominciamo a spiegare ciò che non è più familiare ai moderni lettori.

Nella quarta stanza, conosciamo già il valore di "risus"; qui colei che ride è Anna, la madre di Maria,⁵⁵ la quale è talvolta annunciata e sostituita a causa dell'identità dei nomi da Anna (Hannah) madre di Samuele,⁵⁶ la quale prima pianse e poi esultò. Entrambe appartengono alla serie di madri, prima sterili e più tardi felici, che ha inizio con Sara, la madre ridente. Il riso di Anna segnala Maria come la "mater ducis" e attraverso Cristo "dux," viene introdotto Mosè. La partenza degli Ebrei dall'Egitto (*Esodo* e *Salmi*, 113) è una delle figure fondamentali della salvezza attraverso Cristo; "lutum," fango, è uno dei simboli dell'oppressione e della servitù (*Esodo*, 1, 14 e 5, 7: "lutum," "later" — mattoni, "palea" — paglia)⁵⁷ con significato figurale; come Mosè liberò il suo popolo dalla servitù d'Egitto, Cristo liberò l'umanità dalla servitù del peccato e della perdizione.

Nella quinta stanza, il passo "gaudet ludens, ludens prudens in te laudat," con l'elegante uso poetico dei suoni, si riferisce alla danza di David, quando trasportò l'arca di Dio nella sua città (II *Sam.*, 6, 12 sgg.). L'arca è figura di Maria, e la manna conservata nell'arca (*Esodo*,

⁵⁴ Ci sono delle difficoltà grammaticali nella seconda e nella terza stanza. Il participio passato "feta" mi pare sia un sostantivo nella seconda stanza ("non de viro feta" soggetto) e un aggettivo nella terza ("in feta virgine").

⁵⁵ La sua leggenda è fondata su una tradizione apocrifia (*Evangelium de Nativitate Mariae* e *Protoevangelium Iacobi*).

⁵⁶ I *Reg.*, I sgg. C'è una terza Anna nel libro di Tobia; entrambe le Anne come figure della madre della Vergine si trovano in un inno *De Sancta Anna, Analecta hymnica*, VIII, 102. Cfr. il posto di Anna nell'Empirico dantesco, *Par.*, XXXII, v. 133.

⁵⁷ Cfr. di Adamo di San Vittore la sequenza "Zyma vetus..." (*Oeuvres poétiques*, ed. Gautier, III, 46), str. 4, e *Allegoriae in Vetus Testamentum*, III, I (*Patr. lat.*, CLXXV, 654-655).

16, 32-34 e *Ebrei*, 9, 4) è figura di Cristo; così la danza di David prefigura la glorificazione della nascita di Cristo.

Nella sesta stanza, Ruth è considerata spesso, come molte donne dell'Antico Testamento, come una figura della Chiesa o della Vergine,⁵⁸ qui ella appare come antenata di David, e quindi di Cristo. Di questo futuro ancora nascosto ella andava in cerca ("quaerebat": *Ruth*, 4, 17-18), quando, seguendo l'avviso della suocera Noemi, si pose ai piedi di Boaz; e suo figlio fu la gioia di Noemi (*Ruth*, 4, 14-17), l'ebrea che aveva perduto i suoi due figli; Ruth è anche una figura dei popoli pagani convertiti al cristianesimo.

Nella settima stanza: "Bethlemitis botrus vitis" è Cristo. Si tratta d'una allusione tipologica al "Botrus qui in vecte portatur" (l'uva che viene portata su una pertica) (*Numeri*, 13, 24) e anche a "botrus Cypri dilectus meus mihi" (*Cant.*, 1, 13) [il mio diletto è per me come l'uva di Cipro]. Per quest'ultimo passo, vedi i *Sermones in Cantica* di San Bernardo⁵⁹; per il passo del libro dei *Numeri*, citerò di nuovo Rabano Mauro⁶⁰:

Ille antem botrus uvae quem in ligno de terra repromissionis duo advexere vectores, botrus pendens ex ligno, utique Christus ex ligno crucis promissus gentibus de terra genitricis Mariae, terrenae stirpis secundum carnem visceribus effusus

[Quel grappolo d'uva che due viaggiatori portarono su di un legno dalla terra promessa; grappolo pendente da un legno, cioè Cristo pendente dal legno della croce, Cristo promesso alle genti della terra di sua madre Maria, Cristo nato carnalmente dal ventre di madre terrena.]

Il paragone tra Maria e la terra ("Vergine suolo") è tradizionale⁶¹; le parole "non patet spes per alium" si riferiscono a passi come *Matteo*, 11, 3 o *Luca*, 7, 19.

⁵⁸ Per Ruth "figura ecclesiae" vedi RABANO MAURO, *Commentaria in librum Ruth*, X (*Patr. lat.*, CVIII, 1214): "Dormivit Ruth spiritalis ad pedes Christi, cum in spe incarnationis eius, unde sibi certam salutem credebatur esse venturam, quasi requiescens patienter eum expectabat." [La spirituale Ruth dormì ai piedi di Cristo, aspettandolo come in paziente riposo, nella speranza dell'incarnazione di colui, da cui ella si attendeva con certezza la salvezza futura.] Per donne dell'Antico Testamento rappresentate come serie di figure, vedi GIOVANNI DI GARLANDIA, *De Beata Maria Virgine Rhythmus*, ("Virgo mater Salvatoris..."), *Analectia hymnica*, L, 548; ALBERTO MAGNO, *De laudibus Beatae Mariae Virginis*, I, 6 (*Opera*, XXXVI, 44), e, direi, anche DANTE, *Par.*, XXXII, vv. 4-18.

⁵⁹ *Sermo XLIV*, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 955-999.

⁶⁰ *Enarrationes super Deuteronomium*, I, III; *Patr. lat.*, CVIII, 845.

⁶¹ In un articolo precedente ("Speculum," XXI, 1946, 485), ho sostenuto di aver trovato questo paragone solo in Dante ed in un trattato attribuito ad Ugo di San Vittore. Più tardi, l'ho trovato in un testo più antico, nel *De carne Christi*, di TERTULLIANO (ed. Oehler, II, 453-454, o *Patr. lat.*, II, 827).

Nell'ottava stanza, per Maria come "lectus Salomonis" si rimanda alla p. 295; il "rex Aquilonis" è probabilmente il re di Babilonia (*Isaia*, 14, 13) come figura del diavolo o del re Erode.

Nella nona stanza, per "vellus Gedeonis," vedi p. 295.

Nella decima stanza: "Ager plenus" si riferisce alla *Genesis*, 27, 27: "ecce odor filii mei sicut odor agri pleni, cui benedixit dominus; det tibi Deus de rore caeli..." [ecco l'odore di mio figlio, come l'odore d'un campo pieno, benedetto dal Signore; che Dio ti dia rugiada del cielo...]. Per la spiegazione di Giacobbe in questo passo come figura di Cristo, cfr. Rabano Mauro⁶² o qualsiasi altro commentatore medievale della *Genesis*. Nel nostro passo, l'"ager plenus" è, naturalmente, la Vergine.

Nell'undicesima stanza, l'"exsul vetus" è Adamo, o l'umanità caduta; la sua "stola prima" si riferisce alla parabola del figliuol prodigo (*Luca*, 15, 11 sgg.), ove il padre dice: "Cito proferte stolam primam, et induite illum" [Presto, portate la prima stola, e fategliela indossare]. C'è anche un'allusione all'*Apocalisse*, 7, 14.

L'audacia e l'elasticità nell'uso delle immagini figurali e il continuo giuoco di rime e alliterazioni conferiscono a questo testo una notevole unità di stile: pieno di gioia, di scherzo, esso esprime tuttavia il più alto mistero. Il realismo delle ultime strofe "qui mamillas captans illas," che corrisponde a "non est alter, regnat idem" — è interamente in armonia con questa dolce spiritualità. Non si tratta, comunque, ancora del realismo commosso ed appassionato degli ultimi poeti francescani che discuteremo nelle pagine seguenti.

IV

Gli elogi figurali rappresentano un tipo nuovo d'una forma antica. Essi presentano eventi storici (e per il nostro scopo non importa se alcuni di questi avvenimenti appartengono più alla leggenda che alla storia), ma non sequenze storiche. Essi non raccontano, in una successione ordinata, la storia di Cristo o della Vergine, ma essi presentano un gran numero di eventi precedenti che sono considerati come annunciazioni di ciò che Cristo e la Vergine compiranno. Ognuno di codesti avvenimenti passati è presentato indipendentemente dai precedenti e dai seguenti, i loro reciproci rapporti storici ed il loro ordine temporale sono trascurati; ma in ognuno di essi è personificato lo stesso avveni-

⁶² *Commentaria in Genesis*, III, XII (*Patr. lat.*, CVII, 588).

mento futuro; poiché le figure non sono meri paragoni, ma sono simboli genuini, ed il simbolismo si avvicina talvolta all'identificazione completa, come in parecchi passi precedentemente analizzati, p. es.:

Super vellus ros descendens
Et in rubo flamma spendens
Fuit Christus...
Matris risus *te signavit*
Matrem ducis qui salvavit
In Aegypto populum.

Così l'impressione suggerita dall'elogio figurale è quella di un'armonia della storia del mondo prima di Cristo: tutti gli avvenimenti prefigurano la stessa realizzazione futura, l'incarnazione di Cristo; essi non formano una catena d'evoluzione orizzontale, ma una serie di linee verticali che hanno origine da punti differenti, e convergono tutte su Cristo: un'adorazione convergente messa in esecuzione dalla storia del mondo. La storia biblica, per codesta mentalità medioevale, era la storia del mondo; fatti non biblici erano ammessi solo nella misura in cui potevano rientrare nel sistema figurale.⁶³

Durante il tredicesimo secolo, in connessione col movimento francescano e altre simili correnti, si sviluppò un nuovo stile d'elogio religioso, fondato su un nuovo avvicinamento alla storia della redenzione: un avvicinamento meno figurale, più dommatico, assai più emotivo, diretto e lirico. Gli avvenimenti dell'Incarnazione e specialmente della Passione appaiono ancora una volta come fatti storici, non velati da parafrasi figurali, con un appello diretto alla pietà umana ed alla compassione. Questo stile si sviluppò per lo più nelle lingue volgari, specie in italiano; non mancano, però, alcuni esempi in latino, assai famosi, come lo *Stabat Mater*.⁶⁴ Lo stile figurale frattanto non scomparve, ma continuò ad essere coltivato, e vi sono allusioni frequenti a motivi figurali anche in elogi popolari e lirici.

Molti di questi sono troppo lunghi perché possano essere citati per intero; tuttavia, posso citare, come esempi, alcuni passi italiani. C'è una lode della Vergine nelle *Laudi cortonesi del secolo XIII*,⁶⁵ che comincia con le parole:

Ave, vergene gaudente,
madre de l'onnipotente,

e continua con un elenco piuttosto vago e generico di elementi tradizionali, dommatici, figurali e metaforici. Vi sono, inoltre, elenchi delle virtù di Maria che richiamano i versi di Dante:

Tu se' fede, tu speranza;

e più oltre:

Tu thesauro, tu ricchezza,
tu virtude, tu larghezza,
tu se' imperial fortezza.

Questi sono tutti temi tradizionali; vi sono, tuttavia, alcuni versi che accennano ad una nota, non solo più popolare, ma anche più carica d'emozione:

Quel te fo dolor de parto
ke l videve conficto'n quarto;
tutto l sangue li era sparto
de la gran piaga repente.
Quel dolor partecipasti,
giamai no l'abandonasti...

Il grande maestro di questo stile emotivo nella poesia religiosa italiana è Jacopone da Todi. La sua "lauda" drammatica che descrive la Vergine alla Passione (*Donna del Paradiso*), è quasi così famosa come lo *Stabat Mater*; ma non contiene un elogio in senso specifico. C'è un'altra lauda *De la beata Vergine Maria*,⁶⁶ che comincia con le parole: "O Vergen più che femina..." Nel suo elogio, Jacopone subordina i motivi dommatici (che sono, tuttavia, molto importanti ed interessanti per la storia del dogma) all'ordine cronologico e storico degli avvenimenti; e dopo la descrizione della nascita di Cristo infrange lo schema normale dell'elogio spinto dall'empito della più alta emozione:

O Maria co facivi—quando tu lo vidivi?
or co non te morivi—de l'amore afocata?

⁶³ Molti esempi non biblici d'interpretazione figurale appaiono posteriormente, nella *Commedia* di DANTE o in opere come lo *Speculum humanae salvationis* o la *Biblia pauperum*. In molti, la fonte di tali esempi era la *Historia scholastica* di PIETRO COMESTORE.

⁶⁴ Cfr. ONG, *op. cit.*, p. 321.

⁶⁵ Ed. G. Mazzoni (Bologna 1890) cito il testo offerto dal Monaci nella *Cresto-*

mazia italiana dei primi secoli (Città di Castello 1897), p. 461. Un'altra versione è fornita nel *Laudario dei Battuti di Modena* (vedi n. 34 di questo articolo).

⁶⁶ JACOPONE DA TODI, *Le Laude*, 2 ed., a cura di Ferri e Caramella, "Scrittori d'Italia" (Bari 1930).

Co non te consumavi—quando tu lo guardavi,
ché Dio ce contemplavi—en quella carne velata?
Quand'esso te suga—l'amor co te faccia,
la smesuranza sea—esser da te lattata?
Quand'esso te chiamava—et mate te vocava,
co non te consumava,—mate di Dio vocata?

Questo stile popolare ed emotivo si mantiene più aderente al senso storico e letterale dei Vangeli di quanto non faccia lo stile figurale. Gli avvenimenti dell'incarnazione e della passione di Cristo sono tenuti continuamente presenti poiché l'interesse dominante nel loro valore emotivo impedisce che i temi dommatici e figurali li velino. D'altra parte gli elogi che posseggono una forte carica emotiva hanno in comune con gli elogi figurali la mancanza di struttura rigorosa; essi non tendono alla concentrazione ed alla condensazione. Negli elogi figurali, l'unità del tutto è mantenuta, in una certa misura, attraverso il motivo dell'armonia convergente che ho cercato di descrivere in precedenza; negli elogi popolari, questo motivo, pur non mancando, è espresso in maniera meno coerente. Leggendoli, si ha l'impressione che addizioni o soppressioni siano possibili senza danno per il tutto. Molti autori medioevali di inni non sentono l'ambizione di condensare il contenuto in una forma stringente ed inalterabile, dove ogni elemento sia una parte necessaria ed indispensabile d'una concezione sintetica. Una concezione onnicomprensiva era presente ad ognuno di questi poeti; ripetizioni, varianti, e accumulazioni sembravano legittime ed erano talvolta suggerite da fini liturgici.

Ovviamente l'elogio dantesco presenta qualcosa d'interamente nuovo e differente. Dante usa tutto il materiale della tradizione, storica, dommatica, figurale, ma lo condensa e l'organizza. Tuttavia, la lucidità che sembra essere il prodotto di un piano consapevole e rigoroso non è soltanto perspicuità razionale, ma irraggiamento poetico, il mistero, investito dall'intensità di codesta luce, rimane mistero. Così, la preghiera che solo Dante poteva scrivere, preserva lo spirito vero di san Bernardo.

Le prime tre stanze (vv. 1-9) alludono al ruolo terreno della Vergine nella storia della redenzione umana; i versi 1-3, che contengono l'invocazione, riassumono questo aspetto storico.

Le ultime tre stanze (vv. 13-21) si riferiscono all'aspetto permanente della Vergine come madre di grazia e mediatrice; i versi 19-21, che concludono l'elogio, riassumono codesto aspetto permanente.

I versi 10-13, con la loro distinzione tra ciò che Maria è in cielo

e ciò che è in terra, formano la transizione dalla prima alla seconda parte.⁶⁷

Daremo qui un'analisi più dettagliata della preghiera con alcuni commenti.

L'accumulazione di vocativi dei primi versi è un'antica forma, ben nota nella poesia classica greca e latina, e recuperata dai primi inni cristiani.⁶⁸ Tuttavia non c'è esempio così denso di contenuto e così potentemente sintetico. C'è nella preghiera dantesca l'eloquenza d'un'iscrizione su un monumento alla vittoria,⁶⁹ e la dolcezza d'un poema d'amore. Tutti gli *oximora* reperibili in essa sono formule tradizionali che si riferiscono tutte alla prima parte dell'elogio. Anche "umile e alta," non ha senso generico (come la parola "magnificenza" nella seconda parte), ma si riferisce all'atteggiamento di Maria durante l'annunciazione. Secondo la tradizione, la Vergine è umile, poiché si sottomette immediatamente al volere di Dio (*Luca*, 1, 38; cfr. p. 290); ella è "alta" non solo perché è "benedicta inter mulieres," cioè in un senso oggettivo, ma anche per il suo atteggiamento, che io preferisco caratterizzare con le parole di san Bernardo⁷⁰:

Ineffabili siquidem artificio Spiritus supervenientis tantae humilitati magnificentia tanta in secretario virginei cordis accessit, ut... hae quoque... fiant stellae ex respectu mutuo clariores, quod videlicet nec humilitas tanta minuit magnanimitatem, nec magnanimitas tanta humilitatem: sed eud in sua aestimatione tam humilis esset, nihilominus in promissionis credulitate magnanimis, ut quae nihil aliud quam exiguum sese reputaret ancillam, ad incomprehensibile hoc mysterium, ad admirabile commercium, ad inscrutabile sacramentum nullatenus se dubitaret electam, et veram Dei et hominis genitricem crederet mox futuram.

[Per ineffabile abilità dello Spirito sopraggiungente, a tanta umiltà si aggiunse tanta magnificenza nel segreto del cuore virgineo, che anche queste stelle diventarono più chiare per mutuo rispetto, poiché senza dubbio né un'umiltà così grande diminuì la magnanimità, né la magnanimità l'u-

⁶⁷ Alcuni antichi commentatori (Jacopo della Lana, l'Anonimo fiorentino) descrivono questo passo come un elenco delle "prerogative di Nostra Donna, a) da parte della sua persona; b) da parte di suo figlio; c) da parte dei suoi atti."

⁶⁸ Lucrezio: "Aeneadum genitrix, hominum divomque voluptas, / Alma Venus..."; Ambrogio: "Splendor paternae gloriae, / De luce lucem proferens, / Lux lucis et fons luminis, / Dies diem illuminans..." [Splendore della gloria del padre, / Tu che produci luce dalla luce / Luce della luce e fonte di luce / Giorno che illumina il giorno.]

⁶⁹ Cfr. D. BIANCHI, *Commentario metrico al XXXIII canto del Paradiso*, "Giornale dantesco," XXXVII (1936), 136 sgg.

⁷⁰ *Dominica infra Octavam Assumptionis Beatae Virginis Mariae Sermo*, § 13, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 437.

miltà, ma pur essendo nella opinione che ebbe di sé così umile, tuttavia fu magnanima poiché prestò fede alla promessa, essendo nelle condizioni di chi ritenendosi solo un'umile serva non esitava a considerarsi scelta a questo incomprensibile mistero, all'ammirevole commercio, all'imperscrutabile sacramento e a credere che sarebbe stata la vera genitrice del Dio-uomo.]

Per "termine fisso..." v. p. 294.

Le stanze che seguono danno, in un intreccio d'elementi storici e dommatici, il resoconto della salvezza umana. La prima, con un movimento stilistico che si ordina su un duplice piano ("tu se' colei che...", e "nobilitasti sí, che..."), descrive l'incarnazione usando il motivo tradizionale *factor factus creatura*; la seconda, cominciando di nuovo con la natività, parla della passione e del frutto della passione: la redenzione umana, la comunità dei beati in cielo. Infatti, il fervore dell'amore di Cristo ("l'amore per lo cui caldo") significa la sua passione,⁷¹ e questo fiore, la rosa bianca dell'Empireo, è un antico simbolo della resurrezione, fondato sull'interpretazione di passi biblici quali *Cantico 2, 12*: "Flores apparuerunt in terra nostra, / Tempus putationis advenit."⁷² [Fiori apparvero sulla nostra terra, / Giunse il tempo della potatura.]

Nella stanza di transizione, vv. 10-12, Dante passa dall'aspetto storico all'eterno, dagli atti di Maria alle sue virtù; egli oppone ciò che lei è in cielo (in relazione a "questo fiore," risultato di fatti storici) a ciò che lei è in terra. Le immagini, in specie "meridiana face," sono ispirate dall'interpretazione del *Cantico dei cantici* data da Bernardo.⁷³

Le due stanze che trattano della funzione vera e duratura di Maria quale mediatrice e dispensatrice di grazia (vv. 13-18) sono introdotte da un movimento graduale ("sei tanto grande e tanto vali che...") paragonabile a quello del v. 4 e che connette il potere di lei con la sua origine: "invenisti gratiam," trovasti la grazia (*Luca, 1, 30*)⁷⁴; ella è,

⁷¹ J. della Lana e l'Anonimo fiorentino parafrasano: "per la cui passione e morte." Cfr. *Salmi, 18, 7* "Nec est qui se abscondat a calore eius" [né c'è chi si nasconda dal suo calore].

⁷² BERNARDO DI CHIARAVALLE, *De diligendo Dio*, c. III, *Patr. lat.*, CLXXXII, 979; *Sermones in Cantica*, LVIII, 8, *Patr. lat.*, CLXXXIII 1059-1060; cfr. "Speculum," XXI (1946), 479.

⁷³ *Cant.*, 1, 6: "Indica mihi quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie" [Indicami chi ami la mia anima, dove si cibi, dove si riposi a mezzogiorno]. *Sermones in Cantica*, XXXIII, *Patr. lat.*, CLXXXIII, 951; cfr. "Speculum," XXI (1946), 488-489.

⁷⁴ BERNARDO DI CHIARAVALLE, *In assumptione Beatae Mariae Virginis Sermo*, IV, 9 (*Patr. lat.*, CLXXXIII, 430): "Sit deinceps pietatis tuae ipsam quam apud Deum gratiam invenisti notam facere mundo" [Sia poi compito della tua pietà di rendere nota al mondo quella stessa grazia che trovasti presso Dio]. Altri simili passi di San Bernardo sono citati da commentatori antichi e moderni.

come dice san Bernardo, l'acquedotto che trasporta la grazia divina dalla sua fonte all'umanità.⁷⁵ La seconda stanza che sottolinea la benevolenza della Vergine, anticipatrice della preghiera di chi è in difficoltà, contiene probabilmente un'allusione agli stessi casi di Dante (*Inferno*, II, vv. 94 sgg.).⁷⁶

L'elenco delle sue virtù che termina l'elogio mette in rilievo la sua "misericordia" (verso l'umanità), la sua "pietà" (verso Dio e l'umanità, vedi la nota 74), e la "magnificenza": "una virtù che fa compiere l'ardue e nobili cose."⁷⁷ Il riassunto finale ripete e commenta le parole "più che creatura" del verso 2; la Vergine è ancora una creatura, ma tutta la bontà che una creatura può contenere è presente in lei: "Excellentissima quadam sublimitate prae ceteris omnibus excedit et supergreditur creaturis" (sorpassa e sopravanza tutte le altre creature per eccellenza e sublimità) dice san Bernardo.⁷⁸

Nel corso della nostra indagine, che è ben lontana dall'essere completa, abbiamo incontrato diverse specie d'elogi: l'elogio classico che presenta funzioni e fatti mitici; l'elogio ebraico che parafrasa l'essenza e l'onnipotenza di Dio, l'elogio paleo-cristiano che comincia col fondere il dogma con la storia di Cristo, e va sempre più sviluppando una sorta di retorica simbolica, fondata ad un tempo sulla tradizione greca e sull'interpretazione figurale. Abbiamo poi esaminato l'apogeo dello stile figurale ed arguto negli elogi del dodicesimo secolo, e lo stile più popolare fondato su un avvicinamento emotivo alla storia di Cristo che si sviluppò nel tredicesimo secolo, principalmente sotto l'influenza del movimento francescano.

Tutti gli elementi delle forme paleo-cristiane d'elogi sono fusi nel testo dantesco: l'elemento dommatico, lo storico, il figurale, l'emotivo. Dogma e storia prevalgono; non ci sono figure nella preghiera dantesca, ma le immagini richiamano interpretazioni figurali; l'elemento emotivo, nel senso d'una parafrasi emotiva degli eventi, manca; il fervore dell'emozione è espresso in modo immanente, attraverso l'ordine tematico, le parole, i suoni, non per esplicita dichiarazione di sentimento. I motivi principali sono, senza dubbio, dommatici; tenendo conto delle teorie che ancora affermano che soggetti dommatici e, in

⁷⁵ In *Nativitate Beatae Mariae Virginis Sermo* ("De Aqueductu"), *loc. cit.*, 437 sgg.

⁷⁶ Cfr. E. PISTELLI, *Il Canto XXXIII del Paradiso, Lectura Dantis* (Firenze 1922), p. 15, citato nell'ed. Scartazzini-Vandelli.

⁷⁷ *L'ottimo commento della Divina Commedia* (Pisa 1829), III, 726. Codesta definizione è ispirata ad Aristotele e a Tommaso d'Aquino.

⁷⁸ *Dominica infra Octavam Assumptionis Beatae Mariae Virginis Sermo*, 3; *Patr. lat.*, CLXXXIII, 431.

generale, didattici sono incompatibili con la vera poesia, occorre insistere sul fatto che questo famoso testo, nella sua struttura fondamentale, è una rigida composizione di dichiarazioni dommatiche.

Precisamente per questo elemento di composizione rigida, di potente sintesi, il testo di Dante differisce dagli elogi dell'alto medioevo. Senza codesto unico potere che gli consentì di concentrare in pochi versi la storia dell'umanità, egli non sarebbe stato mai capace di compiere la *Commedia*; codesto è confermato dal nostro testo come risulta evidente dovunque nel grande poema. Nei versi di questo elogio, le immagini e le figure diventano vera realtà, presentando in un movimento ampiamente comprensivo, il destino del mondo. In paragone con la *Commedia*, tutta la poesia medievale precedente sembra essere costruita slegatamente, senza struttura coerente; la tendenza verso la concisione che comincia ad apparire nella poesia provenzale e nel *Dolce Stil nuovo* è incomparabilmente più debole, e questi poeti non tentarono mai di dominare un tale contenuto. Prese Dante la sua "suprema constructio," il suo "bello stile" dagli antichi, come egli ci dice in un passo del *De Vulgari Eloquentia* e nei versi che egli indirizza a Virgilio,⁷⁹ servendosi con felice movimento del "tu" anaforico? La risposta è, in larga misura, affermativa. Egli imparò dai modelli antichi l'armonia della frase, la varietà dei modi sintattici, la comprensione dei livelli diversi di stile, e, con tutto ciò, la capacità di coordinare le parti differenti d'un vasto aggregato in un movimento stilistico coerente. Tuttavia, l'impressione generale che il suo modo di comporre produce è interamente diversa da quella dei poeti antichi. Consideriamo, ancora una volta, il proemio di Lucrezio, ignoto a Dante, che è, secondo me, l'esempio più bello d'elogio offertoci dal latino classico. Anch'esso contiene un mondo condensato in un'immagine: l'apparizione o nascita di Venere, a cui l'universo offre tutta la sua fertilità, e la sua bellezza vivente, è un simbolo della dottrina filosofica di Lucrezio. È simbolo mitico di una filosofia e, malgrado i suoi elementi tradizionali, è libero giuoco d'immaginazione umana. L'immagine dantesca di Cristo, come amore incarnatosi nel seno della Vergine per la salvezza dell'umanità, è un simbolo d'un avvenimento storico insostituibile con altro esempio, inseparabile dalla dottrina. La rigida coerenza di storia, simbolo e dottrina conferiscono alla composizione della preghiera dantesca un grado di rigidezza che un poeta antico non avrebbe potuto né voluto raggiungere.

⁷⁹ *Inf.*, I, vv. 86-87.

Gli appelli di Dante al lettore

Ci sono circa venti passi nella *Commedia*¹ in cui Dante interrompe il racconto per rivolgersi al lettore e chiedergli di partecipare alle esperienze ed ai sentimenti del poeta, o di rilevare alcune particolarità di contenuto e di stile, o di aguzzare la sua attenzione ai fini della comprensione esatta di un avvenimento, o anche di non proseguire nella lettura qualora non si senta debitamente preparato a farlo. Molti di questi passi hanno tono altamente drammatico ed esprimono l'intimità fraterna di Dante col suo lettore, ma anche coscienza di superiorità da parte del poeta, non ignaro del carattere profetico del proprio insegnamento. Herman Gmelin, che ha elencato e discusso in un suo recente saggio² gli appelli al lettore, ha avuto ragione di dire che essi sono tra i modelli stilistici danteschi più significativi, e segnalano una relazione nuova tra lettore e poeta.

Certo, è difficile trovare qualcosa di simile nella letteratura europea pre-dantesca, o negli stessi poeti epici classici, in un Virgilio o in un Lucano i quali non adoperarono mai appelli formali al lettore. Questi, pur non essendo altrove sconosciuti, non raggiunsero mai un livello di dignità ed intensità paragonabile a quello dantesco. Ovidio si rivolge spesso al lettore, specie nei *Tristia*,³ chiedendogli scusa, implorando pietà, o ringraziandolo del favore concessogli, da cui egli si ripromette eterna gloria. Appelli di questo genere sono anche più frequenti negli *Epigrammi* di Marziale,⁴ poiché Marziale ama creare un'atmosfera di

¹ *Inf.*, VIII, vv. 94-96; IX, vv. 61-63; XVI, vv. 137-142; XX, vv. 19-24; XXII, v. 118; XXV, vv. 46-48; XXXIV, vv. 22-27; *Purg.*, VIII, vv. 19-22; IX, vv. 70-72; X, vv. 106-111; XVII, vv. 1-19; XIX, vv. 98-103; XXXI, vv. 124-126; XXXIII, vv. 136-139; *Par.*, II, vv. 1-18; V, vv. 109-114; X, vv. 7-27; XXII, vv. 106-111; Gmelin aggiunge *Par.*, IX, vv. 10-12 e XIII, vv. 1-12.

² "Deutsche Dante-Jahrbuch," XXIX-XXX (Weimar 1951), 130-140.

³ Esempi: I, 7, 32; I, 11, 35; IV, 1, 2; IV, 10, 131; V, 1, 66.

⁴ Esempi: I, 1; I, 113; II, 1; IV, 55, 27; IX, prologo, 5; X, 2; XI, 16; XI, 108.

arguta e civile intimità tra sé ed il pubblico. Se ci sono, però, alcuni passi relativi alla sua fama letteraria che hanno un accento di serietà e solennità,⁵ egli suole considerare il lettore come suo patrono, e conquistare il favore diventa il suo principale obiettivo. Appelli al lettore si trovano qua e là nelle *Metamorfosi*⁶ di Apuleio ed in Fedro,⁷ ma non mi consta che ce ne siano in altri scrittori. Si potrebbero forse aggiungere alcune iscrizioni funerarie, come il famoso epitaffio di una donna di casa: "hospes, quod deico paullum est, asta et pellege..."⁸ [ospite, quello che dico è poco, fermati ed esamina bene]; ma tutti codesti esempi non hanno molto in comune con lo stile di Dante.

Nel medioevo, appelli al lettore, o all'ascoltatore, piuttosto frequenti sia in latino che in vernacolo, venivano usati qua e là senza gran rilievo quando si trattava di attirare l'attenzione, di annunciare il contenuto, di farsi perdonare qualche deficienza, di esporre propositi moraleggianti o di chiedere al lettore di pregare per lo scrittore. Non è difficile trovare esempi di questo tipo nelle antologie della poesia medioevale, o nella *Storia della poesia latina secolare del medioevo* del Raby.⁹ Quanto alla poesia vernacolare, Gmelin ha citato (pp. 130-131)

⁵ Esempio, X, 2.

⁶ *Metam.*, I, 1, 16; X, 2, 12; XI, 23, 19.

⁷ *Libr.* II, *Prolog.*; IV, 7, 21. Discuterò altrove il "favete linguis" oraziano, l'ufficio editoriale del *Thesaurus linguae latinae* (nella persona di W. Eilers) mi ha fornito cortesemente, dietro mia richiesta, un elenco di passi in cui *lector* è usato come vocativo. Agli esempi da me citati bisogna aggiungere Avieno (*Orbis terrarum*, 257 sgg.), Ausonio (188, 15, pp. 421 e 159, 15, p. 29, ed. Peiper), Rutilio Namaziano (I, 1), parecchie iscrizioni e *carmina epigraphica*, ed autori cristiani, per alcuni dei quali, vedi nota n. 11.

⁸ *Corpus inscriptionum latinarum*, I, 1007 e VI, 15346; o anche, molte antologie, come quella di W. M. LINDSAY, *Handbook of Latin Inscriptions*, p. 74, o DIEHL, *Ala-teinsche Inschriften* (2 ed.), n° 494.

⁹ Cito qualche testo: NIGEL WIREKER, all'inizio d'una sua raccolta di poesie (citata da RABY, II, 99, cfr. T. H. MOZBY, in "Speculum," VII, 398 sgg.):

In quascunque manus peruenit iste libellus
dicat, in eterna requiescat pace Nigellus.
Si quid in hoc modico quod te inuuet esse libello
contigerit, dicas: sit lux eterna Nigello
Huius quisquis eris conspector forte libelli,
dic ita: Christe Ihesu, miseri miserere Nigelli.
Factoris memor est tui: sic parue libelle
sepius et dicas: uinas sine fine Nigelle.

[Questo mio piccolo libro dica a chiunque accada di averlo tra mani: "Che Nigel riposi nella pace eterna." Se ti accadrà di trovare in questo modesto libretto qualcosa che ti sia utile, allora di': "Che Nigel goda della luce eterna." Chiunque dia uno sguardo casuale al mio libretto dica così: "O Cristo Gesù, abbi pietà del misero Nigel. Ricordati di chi ti ha compilato: mio piccolo libro, ti prego di dire più spesso che puoi: viva eternamente Nigel."]

alcuni passi introduttivi di *Cligès e Ivain* di Chrétien de Troyes, e della *Chanson d'Aspremont* ("Plast vos oir bene cançun vallant..." [vi piaccia udire una buona, ardita canzone]). A tali apostrofi, assai frequenti nelle *Chansons de geste*,¹⁰ e nell'antica poesia germanica, si potrebbe aggiungere l'inizio della *Passion* di Clermont-Ferrand, o quello di *Aucassin et Nicolette*, nel corso del quale ricorre la formula "si com vos avés oï et entendu" [come voi avete sentito e compreso]. C'è infine da osservare che il primo cronista in prosa vernacolare, Villehardouin, rivolge il racconto direttamente al lettore, usando frasi del tipo: "or oiez..." o "Lor veïssiez..." [udite ora... o li vedreste...]. Molte di queste forme, prive di rilievo particolare, contribuiscono a dare alla prosa di Villehardouin quell'aria di racconto solenne, in cui consiste parte del suo fascino. La tradizione, continuata con molti altri cronisti vernacolari, può avere avuto una certa importanza per il problema che esaminiamo, poiché Villehardouin, come Dante, racconta la storia di un viaggio ad interlocutori che sono rimasti nelle loro case.¹⁰

Nel medioevo appare un altro tipo di appello al lettore, meno

GOFFREDO DA VITERBO, *Pantheon* (RABY, II, 165, cfr. M. G. H., *Scriptores*, XXII, 135):

O vos qui me legitis uiri literati,
super hoc volumine iudices uocati,
si non satis fuerint uersus elimati,
indulgeri competit mee paruitati.

[O voi che mi leggete, uomini di lettere chiamati a giudicare questo volume, se i miei versi non vi parranno abbastanza elaborati siate indulgenti, attribuitelo alla mia pochezza.]

Segnalo anche un esempio, piuttosto divertente, alla fine d'una poesia dell'inizio del tredicesimo secolo scritta contro il celibato dei sacerdoti (RABY, II, 225, cfr. T. WRIGHT, *Poems attributed to Walter Map*, pp. 171-173):

ecce iam pro clericis multum allegauì,
necnon pro presbyteris multa comprobauì;
paternoster nunc pro me, quoniam peccauì,
dicat quisque presbyter cum sua suauì.

Io ormai detto molto in favore dei chierici, ho anche provato molte cose in favore dei preti; ogni prete dica ora un paternoster con la sua bella, per i miei peccati.

¹⁰ L'esempio italiano più antico che io conosca è l'inizio del *Ritmo cassinese*: "Eo, siniuri, s'eo fabello, lo bostro audire compello..." (cito dalla *Crestomazia italiana dei primi secoli* di E. MONACI, p. 17). Per la Spagna, vedi R. MENENDEZ PIDAL, *La España del Cid* (2 ed., Buenos Aires 1943), pp. 422 sgg. Il collega Stephen Reckert ha richiamato la mia attenzione su un gran numero di apostrofi analoghe nelle poesie di Berceo. Vedi anche W. HOVELMANN, *Die Eingangsformel in germanischer Dichtung* (Dissertazione, Bonn 1936).

¹⁰ Allo stesso modo, la storia araba del viaggio di Maometto all'altro mondo (*al Mi'raj*) è rivolta al lettore. Cfr. *La escala de Mahoma*, ed. J. Muñoz Sendino (Madrid 1929), pp. 265 sgg. Vedi anche M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia* (2 ed., Madrid-Granada 1943), p. 37. Devo questa informazione a Maria Rosa Lida de Malkiel.

occasionale e più urgente: l'apostrofe religiosa, che è, ovviamente più vicina allo stile dantesco che quelle finora incontrate, poiché, se il sublime di Dante è di stampo virgiliano, il suo senso d'urgenza proviene da Agostino.¹¹ Tra i molti esempi medievali, non rivolti al lettore come tale, ma all'umanità in generale, o ai fedeli che ascoltano un sermone, tipici sono quelli, cito tra tanti, che si trovano nel *De contemptu mundi* di Bernardo di Morlaix o il *De vita monachorum* di Alessandro di Neckham. Per forme simili, reperibili in volgare, si può citare l'inizio della canzone per la crociata di Marcabru, dove si trova il richiamo consueto al lettore perché presti attenzione, reso più intenso dalla natura grave del soggetto:

Pax in nomine Domini!
Fetz Marcabrus lo vers e'l so.
Auiatz que di!
[Pace nel nome del Signore!
Marcabruno ha scritto versi e musica.
Egli sapeva cosa dire!]

Prima di concludere questo rapido inventario vorrei dire qualche parola sulle teorie retoriche, antiche e medievali. Siccome l'oratore antico soleva rivolgersi sempre ad un pubblico definito, ad un raggruppamento politico o ai giudici in un processo, è perfettamente comprensibile che i teorici non abbiano mai descritto o elencato l'appello al lettore tra le figure retoriche speciali. Il problema sorgeva del resto solo in casi speciali, quando l'oratore dovesse apostrofare qualche altro volgendo il dorso al giudice, "a persona iudicis auersus," come dice Quintiliano. Egli poteva, in tale momento, rivolgersi a qualcuno dei presenti, al suo avversario, come fece Demostene con Eschine, o Cice-

¹¹ Per Agostino, cfr. il suo "vide si potes," [vedi se puoi] (*De Trinitate*, VIII, 3; da me discusso in *Sermo humilis*, "Romanische Forschungen," LXIV, 1952, 329-331).

[Il saggio costituì il primo capitolo del vol. postumo *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, 1958; in ed. ital.: *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, 1960.]

Ecco altri esempi patristici d'appelli al lettore:

GIROLAMO, *In Matth.*, 10, 29 (MIGNE, XXIV, 66): "Prudens lector, caue semper superstitiosam intelligentiam, ut non tuo sensui attemperes Scripturas, sed Scripturis itungas sensum tuum..." [Lettore prudente, diffida sempre dell'intelligenza superstiziosa; non cercare di ridurre le Scritture al tuo pensiero, ma lega il tuo pensiero alle Scritture...] PRUDENZIO, *Hamartigenia* 624, con un movimento d'interruzione: "Sanctum lector percense uolumen..." [o lettore, percorri attentamente il santo volume]. VERECONDO, *In Cant. Iona* 8, 14 (PITRA, *Spicilegium Solesmense*, IV): "Excita, lector, auditum; rimare secreta prudentissimi regis; et ultro reperies quod debes admirari..." [tendi l'orecchio, lettore; scruta i segreti del re prudentissimo, e troverai facilmente ciò che devi ammirare].

rone con Catilina; ad un assente, agli dei per esempio, ad un vivo o ad un morto, ad un oggetto, ad una personificazione allegorica, a tutto ciò che avesse la possibilità di fare appello alla commozione degli affetti. Tale figura retorica si chiamava apostrofe,¹² ed aveva molto spesso il carattere d'una invocazione solenne e drammatica,¹³ atta ad interrompere un'esposizione di fatti relativamente più calma. L'apostrofe classica, che Dante dovette sentirsi riecheggiare nell'orecchio e nella mente, non mancò certo di esercitare influenza profonda sullo stile della *Commedia*, ma non s'identifica con l'appello al lettore che sviluppa l'apostrofe in modo speciale ed indipendente.

I teorici medievali, che non annoverano l'appello al lettore fra le figure retoriche speciali, poiché si contentano d'imitare i loro precursori adattandoli al proprio orizzonte ed ai propri bisogni, usano invece attardarsi a descrivere l'apostrofe, alla quale, uno dei più importanti di loro, Geoffroi de Vinsauf, dedica circa duecento versi.¹⁴ Costui considera l'apostrofe come un mezzo d'amplificazione e la usa a fini morali, volendo gli esempi addotti servire da avvertimento, da precauzione contro l'instabilità della fortuna. Per l'onnipresenza sgradevole del proposito d'ampliare, le apostrofi sono veramente il prodotto d'una retorica pedantesca; giacché, però, vengono rivolte, in seconda persona, ad individui, gruppi o paesi che apparentemente hanno meritato di essere criticati o ammoniti (Geoffroi dice "castigati"), esse somigliano da vicino agli appelli al lettore.

L'appello di Dante al lettore è una creazione nuova, per quanto alcune sue caratteristiche appaiano in testi anteriori. Per il suo livello stilistico, cioè per la sua dignità ed intensità, è la più vicina all'apostrofe classica, che, però, era di rado rivolta al lettore. La struttura dell'appello dantesco richiama quella dell'apostrofe classica, specie quella della preghiera e dell'invocazione ("Musa, mihi causas memora..." [musa ricordami le cagioni...]). Gli elementi fondamentali delle due sono un vocativo ed un imperativo ("Ricorditi, lettore," o "Aguzza qui, lettore"), l'una e l'altra possono essere parafrasate, e, talora, sostituite da altre forme. La parafrasi più frequente del vocativo è

¹² QUINTILIANO, *Institutiones oratoriae* IV, 1, 63; IX, 2, 38 e 3, 24; cfr. pure la figura detta "communicatio," *ibid.*, IX, 2, 20-22; e l'autore del *περί ὁψους* XXVI, a proposito della figura detta: ἡ τῶν προσώπων ἀντικειμένης [mutamento di persona].

¹³ DEMOSTENE: μὰ τοὺς Μαραθῶνι προκινδυνεύσαντας, o CICERONE: "Quousque tandem, Catilina," [fino a quando, Catilina] o "O Leges Porciae legesque Semproniae" [O leggi Porcie, e leggi Sempronie] (*Verr.*, V, LXIII, 163) o ORAZIO: "O quae fontibus integris gaudes..." (*Carm.*, I, 26) [O tu che godi per le fonti intatte].

¹⁴ *Poetria nova*, scritta nel primo decennio del XIII secolo, vv. 264-460; FARAL, *Les Arts poetiques*, pp. 205 sgg.

l'invocazione solenne, di origine classica, del tipo: "o voi che..." di cui la variante più umile è la semplice clausola relativa: "[Immagini] chi bene intender cupe," assai simile alla formula introduttiva del francese antico: ("Qui vorroit bons vers oïr" [Chi vorrà udire buoni versi]). Il vocativo è un elemento essenziale dell'appello al lettore e dell'apostrofe in generale, mentre l'imperativo non lo è; l'apostrofe-invocazione non ha bisogno di verbo aggiunto per essere completa (μὴ τοὺς Μαράθῳσι προκινδυνεύσαντας...) l'appello al lettore può entrare a far parte d'ogni discorso e d'ogni sorta di dichiarazione. Vi sono dei passi in Dante in cui l'imperativo è parafrasato da una domanda retorica e da altra espressione delle intenzioni del poeta, come nei versi seguenti della *Vita Nuova*:

Donne ch'avete intelletto d'amore,
i' vo' con voi de la mia donna dire...

Altri passi poi, se sono persino privi d'intenzione imperativa (*Inf.*, XXV, v. 46: "Se tu se' or, lettore, a creder lento"; *Purg.*, XXXIII, v. 136: "S'io avessi lettor, più lungo spazio..."; *Par.*, XXII, vv. 106 sgg. "S'io torni mai, lettor..."), non mancano dell'intensità propria agli appelli danteschi al lettore.

Ci sono due passi della *Commedia* in cui Dante adopera, secondo un noto schema classico, il modello più nobile e suggestivo, la forma "O voi che..." con l'imperativo: uno in *Inf.*, IX: "O voi ch'avete li intelletti sani," e l'altro in *Par.*, II: "O voi che siete in piccioletta barca... / Voi altri pochi che drizzaste il collo..." Poiché, a mio sapere, non vi sono passi in latino medievale in cui sia reperibile un senso e gusto dell'antichità, e di ciò che allora si chiamava "sublime" paragonabile a quello raggiunto da Dante nei suoi versi italiani, è probabile che egli, più che ad esempi medievali, non infrequenti specie nella poesia latina dell'alto medioevo, si sia ispirato qui a parecchie apostrofi, a lui note, di poeti classici latini. Dante adoperò la forma del tipo: "o voi che..." molto prima di scrivere la *Commedia*, giacché non si parla di lettori nella *Vita Nuova*, dove il poeta si rivolge o alle "Donne amoro-se," o, più genericamente, ai "fedeli d'amore," e, una volta, ai pellegrini che attraversano Firenze. Il secondo sonetto comincia così:

O voi che per la via d'Amor passate,
attendete e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave.

Non si tratta, ovviamente, d'ispirazione classica, ma di una parafrasi, o anche di una traduzione, di un passo delle *Lamentazioni di Geremia* (1, 12): "O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus" [O voi tutti che passate per via, guardate attentamente se vi è dolore pari al mio]. Certo, Dante ne ha deviato il significato in una direzione diversa dall'intenzione originale del profeta, poiché egli non si rivolge ad ogni passante, bensì solo a coloro che passano per la via, piuttosto esoterica, d'amore: i "fedeli d'Amore." Un po' più tardi, però, nei capitoli finali dopo la morte di Beatrice (cc. 29 e sgg.), quando egli cita di nuovo le *Lamentazioni* ("Quomodo sedet sola civitas..."), lo sviluppo del racconto lo indirizza verso un nuovo appello ed una nuova apostrofe, diretti, questa volta, ad un maggior numero di persone: "Deh peregrini che pensosi andate..." (Sonetto 24, c. XLI). E dopo molti anni, o anche decenni, egli deliberatamente citò ancora i motivi del primo capitolo delle *Lamentazioni*: nell'apostrofe all'Italia, *Purg.*, VI, vv. 78 sgg. ("non donna di provincie, ma bordello"), e nell'epistola in latino ai cardinali d'Italia, scritta nel 1314. Frattanto, il suo orizzonte si era ampliato, avendo egli cessato già da un pezzo d'indirizzare i suoi versi ad una minoranza esoterica; le sue idee comprendevano ora il mondo fisico, morale, politico, ed egli rivolgeva il suo discorso a tutti i cristiani. Il "lettore" nella *Commedia*, è ogni cristiano a cui capitò di leggere il poema, proprio come il passo delle *Lamentazioni* era rivolto ad ogni individuo che passasse per le vie di Gerusalemme. Dante aveva raggiunto ormai il punto di vista di chi concepisce la propria funzione come quella d'un "vas d'elezione," più che come quella d'uno scrittore che solleciti il favore d'un pubblico colto. Del resto, fin dall'inizio, pur aspettando gloria ed immortalità dalla sua opera, egli non ha mai avuto l'atteggiamento d'uno scrittore che cerchi di compiacere il lettore, nello sforzo deliberato di conseguirle; egli è troppo consapevole della forza della sua poesia, troppo compreso delle rivelazioni che il suo messaggio incarna. Già il fascino che emana dalla *Vita Nuova* contiene una sorta di coercizione magica, una voce che, all'interno d'un'opera la quale è, in molta parte, espressione di pena e di lamento, esprime comando non meno che implorazione, specie quando Dante fa appello a coloro che hanno "intelletto d'amore," e li include e li dispone entro il cerchio magico dei suoi versi (ricorda anche, a questo proposito, l'episodio di Casella in *Purg.*, I).

Ma, solo nella *Commedia* l'urgenza d'una direzione autorevole è posta in pieno rilievo ed è collegata all'espressione di solidarietà fraterna col lettore. Il "Favete linguis" di Orazio, il "musarum sacerdos" (*Carm.*, I, 3) possono essere sì paragonati, nella loro sublime autorevo-

lezza, all'appello di Dante al suo lettore, ma solo in modo vago. Dante, nell'urgenza del suo appello, è assai più vicino al lettore, assai più fraterno nel suo sforzo di convincerlo a fare di tutto per condividere spontaneamente l'esperienza del poeta e per *trarre frutto* dal suo insegnamento. "O voi ch'avete li intelletti sani / Mirate..." ha la sublimità delle apostrofi classiche, ma con una funzione più attiva; incisiva, diretta, talvolta quasi violenta, ma ispirata a carità, sembra mobilitare tutte le forze del lettore. Certo, l'imperativo riecheggia le apostrofi virgiliane, ma queste non sono indirizzate al lettore, né Virgilio interrompe mai, al modo di Dante, una situazione estremamente tesa facendo ricorso ad un appello scongiurante, il cui contenuto, per urgente che sia, è sempre un atto d'insegnamento. Sollecitazioni emotive ed insegnamento erano separati nella teoria classica, e, in pratica, apparivano raramente uniti.¹⁵ Il "mirate" dantesco presuppone il "vigilate" cristiano, una dottrina, cioè incentrata sulla memoria e l'attesa di eventi, e viene pronunciato in un momento di pericolo imminente, immediatamente prima dell'intervento della Grazia, come accade in un altro passo, vicino a quello citato, per quanto privo della figura "O vos qui": "Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero" (*Purg.*, VIII, v. 19).¹⁶

Altri appelli sono meno drammatici, ma contengono quasi tutti un richiamo all'attività del lettore; spesso l'imperativo è "pensa" ("pensa per te stesso"; "pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno"); in altri passi è "ricorditi," "leggi," "immagini chi bene intender cupe," "per te ti ciba," e così via. L'urgenza pedagogica è talvolta assai forte, come in uno dei passi citati (*Inf.*, XX, vv. 19 sgg.):

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso...

o il seguente incoraggiamento rivolto al lettore che si trova di fronte ad un esempio ammonitore di punizione assai severa nel *Purgatorio* (X, vv. 106 sgg.):

¹⁵ Si potrebbe ricordare Lucrezio che usa il *tu* abbastanza spesso, rivolgendosi, se non al lettore in generale, a C. Memmio.

¹⁶ A Dante piacque l'immagine "acuere oculos"; cfr. "aguzzavan le ciglia" (*Inf.*, XV, v. 20). Malgrado il significato di "acies" [oculorum] non ci sono esempi dell'immagine dantesca nel *Thesaurus linguae latinae*.

¹⁷ *Inf.*, VIII, v. 94; XX, v. 20; XXXIV, v. 26; *Purg.*, X, v. 110; XXXI, v. 124; *Par.*, V, v. 109.

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.
Non attender la forma del martire,
pensa la successione; pensa ch'al peggio,
oltre la gran sentenza non può ire.

L'esempio più espressivo di atteggiamento pedagogico è probabilmente il passo relativo al movimento delle sfere celesti, *Par.*, X, vv. 7 sgg.:

Leva dunque, lettor, a l'alte ruote
meccola la vista...¹⁸

con la sua continuazione:

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba...
(vv. 22 sgg.)

C'è naturalmente, una grande varietà di stile negli appelli al lettore: essi possono toccare il livello del più profondo orrore, dell'umore tetro ("O tu che leggi, udirai nuovo ludo," *Inf.*, XXII, v. 118), dell'invocazione (*Inf.*, XVI, vv. 127 sgg.; *Par.*, XXII, vv. 106 sgg.), del consiglio fraterno, o avere altri toni diversi. È da citare, poi, un passo delizioso, nel quale noterei una sfumatura d'umore giocoso, se la rarità dell'ironia fraterna nella poesia dantesca non me ne facesse dubitare. Si tratta del V del *Paradiso*, vv. 100 sgg., quando nel cielo di Mercurio le anime si raccolgono, come pesci attirati in acque limpide e pure da ciò che credono essere il loro cibo, intorno a Dante ed a Beatrice, esclamando: "Ecco chi crescerà li nostri amori." Giunto a questo punto, Dante s'interrompe per dichiarare:

Pensa, lettor, se quel che qui s'inizia
non procedesse, come tu avresti
di più sàvere angosciosa carizia;
e per te vederai...
(vv. 109 sgg.)

¹⁸ Il movimento "leva" potrebbe essere stato ispirato da passi biblici e liturgici, come il "ciba" dei versi seguenti.

Ovviamente, l'originalità degli appelli di Dante al lettore è un sintomo d'un nuovo rapporto tra i due fondato sulla concezione che Dante ha del suo compito e della sua funzione di poeta. Nel modo più esplicito e coerente, egli agisce come chi è stato ammesso a vedere l'altro mondo, per grazia speciale, dopo Enea e Paolo; come un uomo a cui è stata affidata la missione, importante come quella di questi ultimi, di rivelare all'umanità l'ordine eterno di Dio e d'insegnare agli uomini, in uno speciale momento storico, ciò che vi è di errato nella struttura della vita umana. Il potere imperiale, destinato ad unire e a governare la società umana, è disprezzato e quasi distrutto; il papato ha dimenticato la sua funzione spirituale; andando aldilà delle sue prerogative, perseguendo ambizioni mondane, avarizia mondana ha rovinato se stesso ed ha corrotto l'intera famiglia umana, contribuendo a creare quel disordine che a Dante appare addirittura come una seconda caduta dell'uomo. Certo, codeste idee non erano sconosciute, poiché motivi simili avevano circolato perlomeno sin dalla lotta per le Investiture,¹⁹ pure, un grande poema in volgare, con un tale contenuto e con un tale atteggiamento dello scrittore, era interamente nuovo. Esso implicava, richiedeva, una sorta di relazione col lettore simile a quella del profeta con i suoi ascoltatori: relazione autoritariamente sollecitata e, nello stesso tempo, ispirata a carità cristiana; in forza di essa il poeta cercava, ad ogni momento, di non lasciarsi sfuggire il lettore al fine di poterlo associare, nel modo più concreto ed intenso, a tutta l'esperienza riferita nel poema. Le diverse forme d'appello al lettore sono spesso simili a quelle dell'apostrofe classica; ma ogni qualvolta Dante si richiamò ad una forma classica nel rivolgersi al lettore, le diede struttura e contenuto cristiano.

Pure, vi è un limite al tentativo dantesco di trascinarsi dietro il lettore nel suo viaggio: Dante solo, e nessun altro vivente con lui, è stato nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso; il lettore del poema non diventa mai un vero compagno di viaggio. Vi è, però, in un passo del *Paradiso* (II, vv. 1-15), un appello al lettore, il più alto di tutti forse, che sembra mettere in dubbio uno stato di cose affermato esplicitamente da Dante: si è tentati d'interpretare l'apostrofe: "O voi che siete in picciolla barca..." come un appello indirizzato a veri compagni di viaggio, non a lettori d'un libro. Se si isolano codesti quindici versi dal resto del poema, tale interpretazione appare sostenibile, poiché si potrebbe be-

nissimo interpretare il *qui* del verso 12 ("...al pan delli angeli, del quale /Vivesi qui ma non sen vien satollo") non come "qui in terra," ma come "qui in cielo" e codesto punto di vista sarebbe confermato da molti testi autorevoli, da Agostino a Pier Damiani e Riccardo di San Vittore,²⁰ i quali descrivono la beatitudine come "insatiabilis satietas," ed affermano che la manna celeste è data ai beati "ad plenitudinem, sed numquam ad satietatem." E si potrebbe continuare su questa linea dimostrando che solo in cielo si vive realmente del pane della sapienza divina, che è "per se vivificativus..."²¹ E tuttavia un tale modo di leggere ci porterebbe fuori strada. La spiegazione tradizionale del "qui" come "qui in terra" è corretta, poiché i lettori sono invitati ad interrompere o a continuare la lettura d'un libro, non un viaggio attraverso il Paradiso: del resto, non è neppure certo che Dante e Beatrice siano già entrati nel Paradiso. Inoltre, Dante narratore usa invariabilmente "qui" nel senso di "qui in terra,"²² e nel primo canto del *Paradiso* ha detto di "essere stato" in cielo ("nel ciel... fu' io") e di riferire ora sulle esperienze fatte colà:

Veramente quant'io del regno santo
nella mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.

(vv. 10 sgg.)

Egli continua dunque ad essere l'uomo, di ritorno dall'altro mondo, il quale ricorda ciò che ha visto, perché altri possa leggerlo.

Essendo Dante l'autore d'un libro ed il "vas d'elezione" d'una rivelazione, riferita nel libro, questo doveva racchiudere in sé evidenza didattica e fascino poetico: un potente allettamento dell'anima particolarmente adatto alla sua rivelazione, costruita come una sequela d'avvenimenti, come un viaggio attraverso un aldilà popolato di emozioni e profondamente legato ai problemi più urgenti della vita contemporanea. La *Commedia* rappresenta uno sviluppo speciale della tradizione dei Vangeli, anch'essi rivelazione d'una dottrina centrata intorno ad un avvenimento storico. Come annunciatore d'una rivelazione, il poeta sorpassa i suoi lettori, poiché egli conosce qualcosa di grandissima importanza che essi devono apprendere da lui. Malgrado la carità che

¹⁹ Vedi, per es., la lettera di Anselmo da Lucca al vescovo Ermanno di Metz; scritta probabilmente nel 1085, in *Briefsammlungen der Zeit Heinrichs IV*, ed. C. Erdmann e N. Fickermann, MGH, *Die Briefe der deutschen Kaiserzeit*, V (Weimar 1950), pp. 50 sgg. Cfr. C. ERDMANN, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens* (Stuttgart 1935), p. 224, n° 56.

²⁰ AGOSTINO, *Sermo*, 362, 29; PIETRO DAMIANI, *Hymnus de gloria Paradisi*, MIGNE, CXLV, 862 e in molte antologie; RICCARDO DI SAN VITTORE, *De gradibus charitatis*, c. II, MIGNE, CXCVI, 1198-1200 (sul nostro argomento col. 1200).

²¹ Vedi TOMMASO D'AQUINO, *Commentum in Johannem*, c. VI, lectio 4. Per il significato di "pan delli angeli" vedi V. NORDI, in "Stud. Dant.", XXV (1940), 131-136.

²² Devo questa osservazione, ed altri suggerimenti utili, al collega Thomas G. Bergin.

egli esercita verso gli altri uomini, impartendo loro il suo sapere, malgrado il fatto che, in quanto uomo, egli è loro uguale al cospetto di Dio, la Grazia divina, scegliendolo per codesta rivelazione speciale, lo ha innalzato al disopra degli altri mortali. Il lettore, non più suo eguale, può ripudiare il suo messaggio, accusarlo di essere un mentitore, un falso profeta, un emissario dell'Inferno, ma non può discutere con lui da pari a pari, non ha altra alternativa che quella "di prendere o lasciare." Le ultime frasi da noi scritte sono, naturalmente, prodotto d'esagerazione giacché il lettore dei tempi di Dante sapeva bene che, missione, viaggio e la stessa rivelazione in Purgatorio e Paradiso, erano una finzione poetica. Ma, che sorta di finzione? Essa è così fusa con la realtà da fare dimenticare facilmente il punto di separazione tra le due, e lo stile narrativo di Dante è così denso, così invariabilmente coerente nell'agganciare il viaggio agli avvenimenti veri, che l'illusione realistica sopravvive nella mente di molti, per lo meno, temporaneamente. In ogni modo, siccome la sua relazione col lettore, quale è espressa negli appelli che gli rivolge, s'ispira a "finzione poetica," Dante apostrofa il lettore come se tutto ciò che egli racconta fosse non solo la verità, ma la verità che ha per contenuto la rivelazione divina. Il lettore immaginato e, in fondo, creato da Dante è un discepolo a cui non si richiede di discutere e giudicare, bensì di seguire, usando sì le proprie forze, ma come Dante gl'impone di fare.

Conosco almeno un'apostrofe classica, legata ad un appello al lettore, che sembra paragonabile ai più alti appelli danteschi in sublimità ed urgenza. Essa è dovuta ad un uomo vicino a Dante per forza psicologica, per parzialità negli atteggiamenti, per vendicatività e crudeltà verso i nemici, e, persino per aver sperimentato lo stesso insuccesso nelle aspirazioni politiche: Demostene. Nel 330 a. C., quando Filippo il Macedone morì ed Alessandro aveva quasi conquistato la Persia, Demostene dovette difendere la sua passata politica di resistenza contro il potere di Filippo. Al tempo in cui pronunciò il famoso discorso della corona, egli sapeva, come lo sapevano tutti, che la politica di resistenza era fallita. La battaglia di Cheronea (338) aveva deciso contro l'indipendenza greca e contro il corso politico suggerito da Demostene. In un passo del discorso (199 sgg.) egli chiese esplicitamente se una politica degna della tradizione ateniese di difesa dell'indipendenza greca dovesse essere condannata solo perché il fato le aveva negato la vittoria. La sua risposta, negativa, suonava così:

Anche se fossimo stati capaci di prevedere l'accaduto, avremmo dovuto agire come agimmo. Che voi abbiate seguito il mio avviso allora,

è vostra gloria e mia; ma se voi ottemperate alla richiesta del mio avversario, Eschine, condannando questa politica, vi sottrarrete alle lodi dure della posterità ed apparirete come uomini che hanno agito male,²³ non come uomini che hanno sofferto i colpi d'un fato insensibile. Ma non può essere, ateniesi, proprio non può essere che voi abbiate agito male, affrontando coraggiosamente il pericolo, per la libertà e la salvezza di tutta la Grecia. No! per quelle anime generose d'altri tempi che rischiarono la vita a Maratona, per coloro che stettero schierati a Platea, per coloro che affrontarono la flotta persiana a Salamina, che combatterono ad Artemisio; per tutti i coraggiosi i cui resti giacciono nei pubblici monumenti. E tutti costoro furono seppelliti onorevolmente dal loro paese, Eschine, non quelli che ebbero la meglio, non solo quelli che vinsero. Ed a ragione: qualunque sia stato il compito a cui quegli uomini coraggiosi si sobbarcarono, il successo che essi ottennero fu quale la divinità dispensò ad ognuno di loro.

L'apostrofe del paragrafo 208: *μὰ τοὺς ἐν Μαραθῶνι προκινδυνεύσαντας* [per coloro che rischiarono la vita a Maratona], è il passo oratorio più famoso della storia greco-romana, letto ed ammirato da molte generazioni di studenti, finché almeno il greco è stato parte essenziale dell'insegnamento superiore. Dopo ventidue secoli, nello studio in cui lo leggo, assai lontano dall'atmosfera d'una tumultuosa assemblea politica in cui quel gran maestro di eloquenza lo pronunciò, ha ancora il potere di accelerare il battito del mio cuore. Esso rappresenta il tentativo più magnanimo e violento di ottenere l'appoggio dell'uditorio, che la letteratura classica ci abbia tramandato. Pure, non c'è dubbio che Demostene stia perorando una causa, e aspetti la decisione degli ascoltatori. Egli non è sostenuto dal giudizio infallibile della Divinità, anzi, la mancanza d'un alleato che non erra, diventa il suo argomento più solido; egli perora contro la Divinità, poiché, se solo la volontà fatale di essa può decidere ciò che accade, non può decidere il giusto e l'ingiusto. Tale decisione appartiene agli ateniesi, alla loro coscienza diretta dalle tradizioni della loro città. Demostene, cittadino di Atene, fa appello al giudizio dei suoi eguali, membri d'una comunità orgogliosa di essere stata campione e protettrice dell'indipendenza greca fin dai giorni di Maratona. Egli non conosce il futuro; l'oggetto della sua interpretazione è il passato ed il suo avversario, Eschine, ha lo stesso suo diritto di sotto-

²³ Fin qui, ho fornito un riassunto più che una traduzione del testo di Demostene. Per le frasi che seguono, seguo, con qualche leggero mutamento, la traduzione di T. LELAND, *The Orations of Demosthenes*, II, London 1802, pp. 349 sgg.

mettere alla decisione dei suoi concittadini un'altra interpretazione del passato.

La posizione di Dante è parecchio diversa. Il Dio cristiano per lui non è soltanto il signore dell'universo, ma anche la sola fonte ed il solo arbitro della giustizia; perciò chiunque difenda una causa sulla terra, deve presentarla come la volontà di Dio. Ora, Dio ha mostrato la sua volontà, e la rivelazione, collegata alla storia umana mediante l'Incarnazione, comprende un piano provvidenziale per questa storia. Ma, la rivelazione, le Sacre Scritture, gli avvenimenti terreni presi come espressioni della Divina Provvidenza, possono essere interpretati in modi molto diversi, specie se risultati pratici sono in posta. L'ambiguità della rivelazione divina crea un'incertezza ancora maggiore di quella in cui si dibattevano Demostene e i suoi contemporanei. Il loro criterio (cioè, la loro coscienza come cittadini di una *polis*) ha perduto la sua autorità decisiva, ed il criterio nuovo, la volontà di Dio, è imperscrutabile. L'argomento di Demostene, che non si debba giudicare affidandosi agli eventi, non ha perduto la sua forza; esso mantiene il suo valore, pur appoggiandosi a basi mutate. Dio non rivela la sua decisione su questioni terrene dando la vittoria al giusto; la vittoria del giusto avrà luogo solo al giudizio finale; sulla terra, il male avrà sempre il suo peso, e spesso prevarrà, poiché esso ha una funzione essenziale nel dramma della redenzione umana.

La lotta politica (uso la parola "politica" nel suo senso più ampio) è divenuta una lotta per l'interpretazione della volontà di Dio; Dante non fu il primo a presentare la sua interpretazione come autentica essendo l'appello all'autorità divina il modo naturale e normale nella civiltà medievale come ai tempi della profezia ebraica, di esprimere forti convinzioni politiche. Certo, pochissimi tra i predecessori di Dante si erano spinti fino a pretendere che una rivelazione speciale era stata loro largita, e mai prima di lui una tale pretesa era stata manifestata con altrettanta unità enciclopedica di visione e con altrettanta forza d'espressione poetica. Politicamente, l'idea dantesca della ripristinazione dell'impero romano inteso come forma provvidenziale d'una società umana e cristiana unita sulla terra, si era mostrata un insuccesso, una causa perduta, molto prima che la *Commedia* divenisse nota. L'immortalità che il grande poema raggiunse "tra coloro che questo tempo chiameranno antico" (*Par.*, XVII, vv. 119-120) non è dovuta alla dottrina politica, ma alla forza della poesia. Tuttavia, la potenza poetica di Dante non avrebbe raggiunto così alta perfezione, se non si fosse ispirata ad una visione di verità trascendente ogni significato immediato ed attuale.

Il rinnovamento cristiano dell'impero romano è il primo concetto d'unità politica sulla terra, e l'interpretazione cristiana della vita umana come caduta e redenzione è alla radice della comprensione dialettica della storia. Dante nella sua visione ha unito insieme redenzione e caduta, raggiungendo così concezioni che vanno molto aldilà dell'orizzonte della democrazia ateniese di Demostene. Perciò si può forse legittimamente affermare che egli parlò ai lettori del suo tempo, come a noi tutti con l'autorità e l'urgenza d'un profeta.

Indice dei nomi

- Adamo di San Vittore, 290 e n., 292, 294, 295 n., 299 n.
 Adamo Scoto, 264, 265
 Agostino, XII, XIII, 17, 69, 80 n., 170-172, 174, 175, 177, 179, 196, 197, 199-201, 216, 246, 312 e n., 319 e n.
 Aigrain R., 214 n.
 Alano di Lilla, 204 n., 209, 230
 Alberto Magno, 92, 295 n., 300 n.
 Alençon, P. E. d', 230
 Alessandro Magno, 320
 Alessandro di Neckham, 312
 Alfragano, 92
 Alighieri P., 232 n., 251 n., 269
 Ambrogio, 16, 246 n., 278 n., 292 n., 295
 Ammiano Marcellino, 188 n.
 Amyot J., 204 n.
 Anglade J., 36 n.
 Anneo Cornuto, 186
 Anonimo fiorentino, 269, 305 n., 306 n.
 Anselmo da Lucca, 318 n.
 Appel C., 35 n., 37 n., 47 n.
 Apuleio, 281, 310
 Aratore, 203
 Aristofane, 133
 Aristotele, 9, 10, 16, 68, 79, 86, 92, 99, 100, 178, 179 e n., 181 n., 187, 307 n.
 Arnaldo Daniello, 22, 23, 44, 47-51, 53, 67
 Arnobio, 204
 Arrigo VII, 72, 116, 246 n.
 Asín Palacios M., 74, 311 n.
 Augusto, 112, 143, 280
 Ausonio, 282
 Avieno, 310 n.
 Avito di Vienne, 204
 Baehrens E., 281 n.
 Balogh J., 219 n.
 Barbi M., 66 n., 257, 261
 Barnaba, 202
 Bardi, Simone de', 55
 Bassermann A., 118 e n.
 Beda, 246 n.
 Bédier J., 251 n.
 Bellini, 179 n.
 Benvenuto da Imola, 167-169, 218, 249, 269
 Berceo, Gonzalo de, 214, 311 n.
 Bergin T. G., 319 n.
 Bernardo di Chiaravalle, XII, 167 n., 175 n., 238, 243, 245 n., 250-254, 256, 261, 263, 264 n., 266, 267, 289, 295 n., 300, 304-307
 Bernardo di Morlaix, 312
 Bernardo di Ventadorn, 25, 35 e n., 47 e n.
 Bertoni G., X, 290 n.

- Bertran de Born, 146 n.
 Bianchi D., 305 n.
 Birt, 282 n.
 Blume C., 278 n.
 Boccaccio, 160
 Bode, 103 n.
 Boehmer H., 237 n.
 Boezio, 64, 69, 75, 179 n., 187
 Bonagiunta da Lucca, 25 n., 28, 37, 42
 Bonaventura, 77 n., 245 n., 250 n.
 Bonifacio VIII, 59
 Borchard R., 22
 Bossuet J. B., 215
 Boyd H. S., 268 n.
 Bréhier E., 210 n.
 Bultmann R., 206 n.
 Burdach K., 118 e n., 190 n., 260 n.
 Burnett, 216 n.
 Busnelli G., 76 n., 79 n., 80 n., 106
 Buti F., 269

 Cabrol F., 214 n.
 Calcidio, 176 n.
 Calvis Melitonis, 296 n.
 Canello U. A., 48, 49
 Can Grande della Scala, 84 n., 118, 168
 Cappellano Andrea, 44
 Caramella, 303 n.
 Carrozzi L., 171
 Casini T., 257
 Catilina, 312
 Catone Uticense, 88, 218-220
 Catullo, 182 n., 183, 275 n.
 Cavalcanti G., 26, 27, 29 e n., 30 e n., 34, 52-54, 62, 65, 69, 126
 Celso, 185
 Cerchi (famiglia), 61
 Cesare, 88, 100, 112, 134, 218, 222
 Chrétien de Troyes, 311
 Cicerone, XIII n., 10, 64, 171 n., 174, 177, 180 n., 182, 183, 186, 219, 312
 Cimabue, 135
 Cino da Pistoia, 26
 Claudiano, 181, 230, 282
 Clichtovaeus, 296 n.
 Columella, 185
 Comparetti D., 222 n.
 Costantino, 113
 Creizenach, 185 n.
 Croce B., 25 n.
 Curtius E. R., XIII n., XVI, 176 n., 273
 D'Ancona A., 74
 Daniel H. A., 278 n., 287 n., 290 n.
 Davidsohn R., 76 n.
 De Bruyne E., XVI
 Democrito, 181 n.
 Demostene, XVIII, 33, 312, 313 n., 320-323
 Dempf A., 63 e n., 86 n.
 De Sanctis F., XII, XV
 Diehl E., 310 n.
 Diels H., 180, 181 e n., 264 n.
 Dolger F., 232 n.
 Domenico, 110, 228
 Donati Forese, 54
 Drevis G. M., 278 n.
 Du Cange C. D., 204 n.
 Dürer A., 186 n.
 Dvořák M., 20, 85 n.
 Eisler R., 264 n.
 Enrico Plantageneto, 145
 Epicuro, 10
 Erdmann C., 318 n.
 Erlers W., 310 n.
 Ermanno di Metz, 318 n.
 Ernout A., 176, 180
 Eschine, 312
 Eucherio (pseudo), 270, 271
 Eucherio di Lione, 201
 Faral E., 188 n., 313 n.
 Febvre L., X
 Federico II, 24

- Fedro, 310
 Ferecide di Siro, 264 n.
 Ferrari, 101 n.
 Ferri G., 303 n.
 Festo, 185 e n.
 Fickermann N., 318 n.
 Filippo il Macedone, 320
 Filomusi-Guelfi, 106, 261
 Filone d'Alessandria, XIV, 195, 210
 Finsler G., 10 n.
 Flanders Dunbar H., 245 n., 250 n., 257
 Folchetto di Marsiglia, 47
 Folz Hans, 199 n.
 Forcellini E., 167
 France A., 143
 Francesco d'Assisi, XX, 24, 76, 110, 227-240
 Friedländer P., 176 n.
 Fulgenzio, 73 n., 103 n., 204

 Gamaliele, 207
 Garvin C., XX
 Gaudenzio da Brescia, 202
 Gautier L., 290 n., 293 n., 295 n., 296 n., 299 n.
 Gellio, 178, 186
 Geoffroi de Vinsauf, 313
 George S., 157
 Gerhardt, 216 n.
 Gilberto di Hoiland, 256
 Gilson E., IX, XVII, 67 n., 77 n., 215 n., 225 n., 259 n.
 Giotto, 85, 135, 230
 Giovanni, 116 n., 206 n., 232
 Giovanni di Garlandia, 300 n.
 Giovanni Pisano, 85
 Giovanni del Virgilio, 89 n.
 Giraut de Borneill, 22, 35, 37 e n., 44, 47, 49
 Girolamo, 195 n., 262 n., 292 n., 312 n.
 Gmelin H., XVIII, 309 e n., 310
 Godefroy, 179 n.
 Goethe J. W., 185 n., 238
 Goffredo da Viterbo, 311 n.
 Goode T. C., 215
 Grandgent, 224 n.
 Greban, 179 n.
 Gregorio Magno, 204, 232 n., 244, 245 e n., 247, 252 n., 253 n., 255, 264, 266 e n., 270, 271, 289 n., 292 n.
 Gregorio di Tours, XIV, 17
 Groethuysen B., 215
 Guglielmo di Poitiers, 22
 Guilhelm di Cabestanh, 36
 Guinizelli G., 24-33, 35 e n., 37-42, 49, 50, 53, 62, 63, 69, 139
 Guittone d'Arezzo, 37, 115 n.
 Gundolf F., 88 n., 136 e n.

 Harnack, 13, 17
 Hatzfeld H., 273 n.
 Hegel G. W. F., IX, XVII, 223
 Herimannus Contractus, 280 n., 291
 Hohenstaufen (dinastia), 24, 59
 Hovelmann W., 311 n.
 Hugo V., 102
 Huizinga J., 229

 Ilariano, 195 n.
 Ilario di Poitiers, 194 n.
 Ildeberto di Tours, 190 n.
 Ireneo, 179 n.
 Isidoro, 176 n., 179, 257, 258

 Jacopo della Lana, 233, 269, 305 n., 306 n.
 Jacopone da Todi, 230, 303 e n.
 Jaufré Rudel, 47
 Jean de Meun, 230
 Jeanneret, 189 n.
 Johnston O. M., 273 n.
 Junilius, 201

 Kempers F., 118 e n.
 Kern F., 119, 120 n.

Kiessling A., 276 n.
 Koch, 282 n.
 Kolsen, 35 n., 37 n., 49 n.
 Kranz W., 264 n., 268 n., 273 n.

Laberio, 189 n.
 Labriolle P. H. M. C., XX, 194 n., 201 n., 212 n.
 Langfors, 36 n.
 Latini Brunetto, 92, 96
 Lattanzio, 194, 202, 203, 279
 Leibniz G. W., 216 n.
 Leland T., 321 n.
 Leo U., IX n.
 Leone il Grande, 203
 Lerch E., X
 Leucippo, 181 n.
 Licinio, 279
 Lindsay W. M., 310 n.
 Lisio G., 29, 151 n.
 Lommatzsch E., 36 n.
 Lorenzo de' Medici, 53
 Lucano, 140, 185, 219, 309
 Lucrezio, 177, 179-182, 274, 305 n., 308, 316 n.

Machiavelli N., 115 n.
 Mâle E., 215 n., 216, 222 n.
 Malkiel, Maria Rosa Lida de, 311 n.
 Mandonnet P., XIV, 215 n., 220, 226
 Manheim R., VII n., XX
 Manilio, 185
 Maper W., 311 n.
 Marcabru, 312
 Marrou H. J., XIII n.
 Marziale, 185 n., 309
 Massimino Daia, 279
 Matteo, 254 n.
 Mauclair, 25 n.
 Mazzoni G., 302 n.
 Meillet A., 176, 180
 Memmio C., 316
 Menendez Pidal R., 311 n.
 Meyer E., 13 n.

Michelangelo, 149
 Migne J. P., 244 n., 312 n., 319 n.
 Monaci E., 25 n., 28, 31, 37 n., 39 n., 50 n., 302 n., 311 n.
 Montfaucon B., 215 n.
 Moore E., 92 n., 96 n.
 Mozby T. H., 310 n.
 Muñoz Sendino J., 311 n.
 Munro H. A. J., 181 n.

Nannucci V., 251 n.
 Neumann F., 21 n.
 Nicolini F., 101 n., 133 n.
 Nigel Wireker, 310 n.,
 Norden E., 11 n., 46, 81 n., 173, 273-276, 281, 290 n.
 Nordi V., 319 n.
 Notkero di San Gallo, 287, 291 e n.

Oderisi da Gubbio, 134
 Oehler, 300 n.
 Olschki L., 107 n.
 Omero, XI, XII, 3-5, 11, 33, 35 n., 44, 101
 Ong W. J., 287 n., 289 n., 292 n., 302 n.
 Onorio di Autun, 248, 253 n., 264, 266 e n.
 Orazio, 10, 84, 84 n., 168, 275 n., 276 e n., 280, 313 n., 315
 Orcagna A., 158
 Origene, XIV, 196 e n., 210
 Ovidio, 21, 44, 140, 183 n., 184, 203, 261 n., 275 e n., 309

Pacuvio, 176
 Panofsky E., XI, 8, 186 n., 216 n.
 Paolino di Nola, 203
 Paolo, XII, 112, 172, 174, 198, 206, 207, 226, 245
 Parodi E. G., 106 n.
 Pascoli G., 112 n.
 Pasolini P. P., XVII
 Passerini G. L., 46 n.
 Pauphilet A., 215 n.

Peiper K., 282 n., 310 n.
 Peire d'Alvernia, 22, 35
 Pellegrini, 115 n.
 Peltier A. C., 245 n.
 Petrarca F., 48, 52, 158-161
 Petronio, 185 n.
 Petrus Blesensis, 295 n.
 Petrus Comestor, XIV, 215 n., 245 n., 257, 258, 302 n.
 Peire Vidal, 36
 Pfister K., 190 n.
 Pflaum H., 215
 Pier Damiani, 258, 292 n., 319 e n.
 Pietro, 13-15, 112
 Pietrobono L., 99 n., 113 n.
 Pietro Comestore, v. Petrus Comestor
 Pietro Lombardo, 68, 203 n., 289 n., 292 n.
 Pistelli E., 307 n.
 Pitra J. B., 296 n., 312 n.
 Platone, 6-10, 179 n., 186 n.
 Plauto, 176
 Plinio il Giovane, 173, 186
 Plinio il Vecchio, 185
 Plotino, 16
 Porena M., 138 n.
 Properzio, 182 n., 183
 Prudenzio, 203, 209 e n., 230, 278, 281, 312 n.

Quintiliano, 167 n., 171 n., 182 n., 186-188, 203, 290 n., 312, 313 n.

Rabano Mauro, 247 n., 280 n., 295 n., 300 e n., 301
 Rabelais F., 129
 Raby F. J. E., 310 e n., 311 n.
 Raimbaut d'Aurenga, 37 n.
 Reckert S., 311 n.
 Rembrandt H., 4
 Remigio di Auxerre, 217
 Ribbeck O., 176, 189 n.
 Riccardo di San Vittore, 247 n., 253 n., 255, 319 e n.

Rinaldi G., 171
 Rintelen F., 85 n.
 Rivalta, 29, 52
 Ronzoni, 106
 Rosenthal E., 85 n.
 Rostagno E., 257, 258
 Rufino, 195, 203
 Ruperto di Deutz, 245 n., 270, 271 n.
 Rustow A., 199 n.
 Rutilio Namaziano, 310 n.
 Ruttgers S., 237 n.

Salimbene, 76
 Scartazzini G. A., 257, 307 n.
 Scheludko D., 74 n.
 Scherillo M., 224 n.
 Schiller J. C. F., 222
 Schmalz, 176
 Schmarsow A., 85 n.
 Schneider F., IX
 Schrade L., 217
 Sedulio, 188 n., 203, 207 n., 284
 Seiferth W., 69 n.
 Seneca Lucio Anneo, 10, 186 e n., 216 n., 219
 Seneca Marco Anneo, 186
 Shakespeare W., 222
 Singleton Ch. S., XVI e n.
 Socrate, 13
 Sofocle, XII, 5, 83
 Spitzer L., X, XVI-XIX, 266 n.
 Stazio, 185, 275 e n., 280 n.
 Stimmung A., 146 n.
 Stolz F., 176
 Strecker K., 222 n.
 Sugieri di Saint-Denis, XI, 20
 Sulpicio Severo, 203
 Suttina L., 222 n.

Tacito, 10
 Terenzio, 176
 Tertulliano, XII, 189, 190-193, 196, 200, 201, 204, 257, 260, 286, 300 n.
 Tescari O., 170

- Tiberiano, 281
 Tiberio, 112
 Tietze A., XX
 Tito, 112
 Tommaso N., 179 n.
 Tommaso, 65-67, 76, 78-80 n., 82, 86, 92, 95, 96, 100, 105, 216, 226, 269 n., 278, 289 n., 307 n., 319 n.
 Tommaso da Celano, 147
 Toynbee P., 257, 258
 Traiano, 173
 Trench R. C., 286 n., 290 n.
 Ubertino da Casale, 212 n.
 Ugo di San Vittore, 259, 260, 300 n.
 Ulisse, 176 n.
 Ungern-Sternberg A., 196 n.
 Valafrido Strabone, 247 n., 270, 271 n.
 Valerio Massimo, 219
 Valli L., 25 n., 112 n., 113 n., 220
 Vandelli G., 154 n., 257, 307 n.
 Varrone, 177, 178, 185, 186
 Vasari G., 134
 Velleio Patercolo, 182 n.
 Venanzio Fortunato, 286, 296
 Verecondo, 312 n.
 Vetter P. A., 183
 Vico G. B., XX, 101, 133, 211
 Villehardouin G., 311
 Vincenzo di Beauvais, 84 n.
 Virgilio, XX, 10, 12, 49, 53, 81 e n., 82, 86, 89, 90, 139, 143, 148, 150, 169, 184, 219-222 e n., 232, 251 n., 261 n., 275 e n., 276, 290, 309, 316
 Vitruvio, 185
 Volusiano, 171
 Vossler K., VIII, 24 n., 30 n., 44 n., 47, 74
 Wallenstein A., 222
 Wartburg, 189 n.
 Weber T., 215 n.
 Wilamowitz U., 44 n.
 Wolff L., 215 n.
 Wolfram von Eschenbach, XI, 21
 Wrangham D. S., 293 n.
 Wright T., 311 n.
 Zingarelli N., 168 n., 219 n., 257

Pagina VII Prefazione

xx Nota ai testi

Dante, poeta del mondo terreno

- 3 I. Introduzione storica sull'idea e la sorte dell'uomo nella poesia
 23 II. La poesia giovanile di Dante
 62 III. L'oggetto della "Commedia"
 91 IV. Struttura della "Commedia"
 122 V. La rappresentazione
 156 VI. Conservazione e trasformazione della visione dantesca della realtà

Nuovi studi su Dante

- 165 Premessa
 167 Sacrae Scripturae sermo humilis
 176 Figura
 227 Francesco d'Assisi nella "Commedia"

Ultimi studi su Dante

- 243 Passi della "Commedia" dantesca illustrati da testi figurati
 269 L'orgoglio di Saul (Purg., XII, vv. 40-42)
 273 La preghiera di Dante alla Vergine (Par., XXXIII) ed antecedenti elogi
 309 Gli appelli di Dante al lettore
 325 Indice dei nomi

Stampa Grafica Sipiel
Milano, novembre 1999

Erich Auerbach Studi su Dante

Prefazione di Dante Della Terza

Traduzione di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza

La raccolta degli *Studi su Dante* contiene i saggi che Erich Auerbach ha scritto dal 1929 fino alla vigilia della morte. In questi scritti definisce l'importanza del concetto di "figura" nella cultura tardo-antica e ricostruisce il complesso rapporto tra struttura e poesia nella *Divina Commedia*. L'autore giunge al risultato allargando l'indagine a tutta la civiltà cristiana e mostra come l'intelligenza di Paolo, Tertulliano, Agostino o Bernardo di Chiaravalle sia propedeutica e necessaria per una lettura "globale" del capolavoro dantesco. Così ha posto una pietra miliare nella bibliografia su Dante e ha spianato un campo interpretativo ancora fertilissimo.

Filologo e critico tedesco (1892-1957), Erich Auerbach ha insegnato a Marburgo e poi a Istanbul e a Yale. È stato uno dei iniziatori della cosiddetta "critica stilistica". Ha dato contributi decisivi allo studio della cultura occidentale con i suoi saggi sul realismo (*Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1991) e sulla letteratura medievale (*Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960).

In copertina: un disegno di Sandro Botticelli per il *Paradiso*.

ISBN 88-07-10031-2